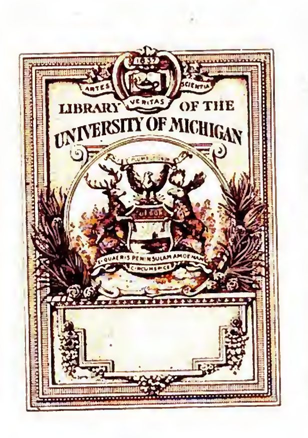
Musikpädago...
Blatter ...


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Der



Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Stuttgart, Leipzig,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V.

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

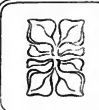
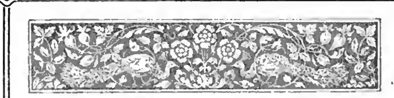
Redaktion: **Anna Morsch.**

Neunundzwanzigster Jahrgang

1906.

BERLIN.

Verlag „Der Klavier-Lehrer“ (M. Wolff).


Inhalts-Verzeichnis 1906.

Hochschulen und Konservatorien.

Vermischte Nachrichten.

Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Empfehlenswerte Bücher für den Weihnachtstisch.

Meinungsaustausch.

Vereine.

Briefkasten.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Das System der Dur- und Molltonart.

Von

Wilhelm Rischbieter.

Wenn ein Photograph eine Person oder eine Landschaft photographiert, so hat er selbst in dem Falle, dass die Photographie, als solche betrachtet, nichts zu wünschen übrig lässt, immer noch kein Kunstwerk geschaffen. Ein solches kann nur dann erst entstehen, wenn der wiedergegebene Gegenstand nicht nur äusserlich betrachtet, sondern auch durch die Fantasie des Künstlers hindurchgegangen ist. „Derjenige," sagt hierauf bezüglich Hermann Grimm, „der ohne diesen vorausgehenden Prozess sich daran gibt, nur nachzuahmen, was die Natur darbietet, wird im besten Falle einen beängstigenden Doppelgänger der Natur hervor bringen, der uns stumm und starr ansieht, weil ihm Sprache und Bewegung nicht verliehen werden konnte." Die Kunst beruht demnach auf einer inneren Anschauung und geht über die blosse Körperwelt hinaus. Die echte Kunst ist also nichts anderes, als durchgeistigte Natur; sie verhält sich zur Natur, wie der Wein zu der Traube.

Unser modernes Tonartensystem kann, wie aus folgendem ersichtlich, auch als ein durchgeistigtes Naturprodukt aufgefasst werden. Den natürlichen Ausgangspunkt desselben bilden die sogenannten Aliquottöne. Vom grossen C ausgehend sind es die Töne C c g c e g c d, die wir deutlich vernehmen können. Der in diesen Tönen enthaltene Dreiklang ist ein Dur-Dreiklang (c e g), und dieser bildet demnach das Primäre, das von der Natur gegebene. Aus diesem einzelnen Dreiklange kann aber noch kein musikalisches Kunstwerk hervorgehen; es müssen also noch mehr Dreiklänge gebildet werden, wobei wir uns den gegebenen Dreiklang c e g als Muster zu nehmen haben. Das Ergebnis dieser Produktion kann also nur in einer verketteten Reihe von Dur-Dreiklängen bestehen: C e G h D fis A cis E u. s. w. Wenn wir nun drei dieser Dreiklänge als ein Ganzes zusammenfassen, so erhalten wir das System unserer Durtonart. In diesem dreiteiligen Systeme haben wir aber nicht den ersten, sondern den mittleren Dreiklang als Ausgangspunkt zu betrachten; denn wie beim einzelnen Dreiklange der mittlere Ton (die Terz) derjenige ist, welcher die zu beiden Seiten liegenden Töne (Grundton und Quinte) zu einer Einheit verbindet, so ist es im Tonartgebäude der in der Mitte desselben stehende Dreiklang, welcher die beiden nicht verwandten Dreiklänge an sich kettet, wodurch ein ein-

heitliches Gebäude entsteht. Die Bildung der C-Durtonart geht demnach vom C-Dur-Dreiklange aus, und zwar in der Weise, dass derselbe sich mit dem G- und F-Dur-Dreiklange verbindet:

F a C e G h D.

Den F-Dur-Dreiklang haben wir aber keineswegs hierbei als einen von oben nach unten gebildeten Akkord aufzufassen; denn wie wir aus der Aufeinanderfolge der Aliquottöne ersehen können, baut sich der Dur-Dreiklang von unten nach oben auf. Wir müssen uns daher, im abstrakten Sinne genommen, den tieferliegenden F-Dur-Dreiklang als einen schon vorhandenen, früher produzierten Akkord vorstellen. Wenn wir z. B. von C-Dur nach G-Dur modulieren, so verändert sich das System F a C e G h D in C e G h D fis A; der im letzteren System obenliegende Dreiklang D fis A muss also erst geschaffen werden, während die tieferliegenden Dreiklänge schon vorhanden sind:

F a C e G h D fis A.

Bei einem Vergleiche der Tonart mit dem einzelnen Dreiklange stellt sich folgendes heraus: Die Tonart bildet, wie der einzelne Dreiklang, ein dreiteiliges abgeschlossenes Ganzes; und wie dem Dreiklange nichts hinzugefügt werden kann, ohne die akkordliche Einheit aufzuheben, ebensowenig kann auch zu dem Tonartgebäude noch etwas hinzugefügt werden, ohne in Widersprüche zu geraten, z. B.: F a C e G h D fis.
+ +

Die Bildung des C-Dur-Dreiklanges beginnt mit dem Tone C, die der C-Durtonart mit dem Dreiklange C e G. Die Zweiheit, die durch den auf C folgenden Aliquotton G entsteht, verkörpert sich in der Tonart durch die beiden nicht verwandten Dominant-Dreiklänge. Die Verbindung der Zweiheiten C — G und F a C — G h D zu Einheiten geschieht beim Dreiklange durch die in der Mitte liegende Terz, und bei der Tonart durch den die Mitte bildenden Dreiklang C e G:

(e) (C e G)
C G, F a C G h D.

Der Zweiheitscharakter der Quinte tritt in der Praxis am deutlichsten durch die Quartsextlage des Dreiklanges zutage (G C e); bei den nicht verwandten Dominant-Dreiklängen offenbart sich derselbe dadurch, dass sich dieselben mit einander verbinden:

G h D F a C.

In meinem Buche: „Die Gesetzmässigkeit in der Harmonik" (Regensburg, Coppenrath) habe ich diese Formation „das System der Zweiheit" genannt, als Gegensatz des Einheit-Systems F a C e G h D. Das obige Zweiheits-System, in welchem die verbundenen Töne D und F den Mittelpunkt bilden, enthält unsere urwüchsigsten, wohlklingendsten Septimenakkorde:

G h D|F, h D|F a und D|F a C.

Von diesen Septimenakkorden gibt uns der erste derselben den Beweis, dass zu dem Dominant-Dreiklange (G h D) noch der Grundton des Unterdominant-Dreiklanges (F) treten kann, oder allgemeiner ausgedrückt: dass zu der Quinte eines Hauptdreiklanges noch ein Intervall eines anderen Hauptdreiklanges treten kann. Wenn wir ein solches Ueberschreiten der oberen Dreiklangsgrenze, das sich im Dissonanzsysteme (G h D F a C) als ein logisch begründetes herausstellt, im Einheitssysteme zur Anwendung bringen, so erhalten wir folgende Septimenakkorde:

F a C e G h D.

Ein derartiges Uebergreifen in das nächstliegende Gebiet kann aber bei einer Reihe von Dur-Dreiklängen nicht etwa auch vom Grundtone aus nach unten zu stattfinden; denn die Produktion einer Dur-Dreiklangsreihe findet von unten nach oben statt. Bei einem Dur-Dreiklange ist demnach der Grundton desselben als Anfang, die Quinte als Ende anzusehen; und wie ein Gebäude nur dadurch grösser (höher) werden kann, dass oben weiter gebaut wird, so können sich im Dursysteme die Dreiklänge F a C und C e G nur durch Hinzunahme der Oberintervalle e und h zu Septimenakkorden gestalten:

F a C e — C e G h.

Diese Septimenakkorde gehen aber nicht, wie die drei Septimenakkorde des Dissonanzsystems, aus der unmittelbaren, sich von selbst gestaltenden Gliederung des Einheitssystems (F a C e G h D) hervor; es sind Gestalten der Reflektion, und deshalb nicht so urwüchsig, wie die Septimenakkorde des Zweiheitssystems. —

Es ist speziell für mich, als Theoretiker, von grosser Bedeutung, dass in den Aliquottönen kein Molldreiklang enthalten ist:

C c g c e g . . . . d, denn dies würde erst dann der Fall sein, wenn auf das eingestrichene g ein h folgte, was, wie ersichtlich, nicht der Fall ist. Es ist dies ein Beweis mehr für die Richtigkeit meiner Behauptung, dass das einheitliche Tonartsystem nur aus drei Gliedern besteht, und dass demnach folgende Gliederung unlogisch ist:

F a C e G h D;

dass diese beiden Dreiklänge als sogenannte Nebendreiklänge der C-Durtonart ein brauchbares Material bilden, kommt hier nicht in Betracht. Hauptsache ist hier die Wahrnehmung, dass der Moll-Dreiklang nicht als ein aus den Naturtönen direkt hervorgegangener Akkord aufzufassen ist. Die Existenzberechtigung dieses Dreiklanges lässt sich theoretisch am einfachsten folgendermassen nachweisen.

Von dem Tone C ausgehend würden wir den Aliquotton e als einen real vorhandenen dadurch erhalten, dass wir die C-Saite um $^1/_5$ verkürzen, denn die Töne c und e stehen in dem Schwingungsverhältnisse 4 : 5. Die reine Quinte g, die mit c in dem Schwingungsverhältnisse 2 : 3 steht, erhalten wir, wenn wir die C-Saite um $^1/_3$ verkürzen. Die Saitenlänge beträgt also bei der grossen Terz e $^4/_5$ und bei der Quinte g $^2/_3$ der C-Saite. Verfahren wir also ganz naturgemäss, wenn wir, um die Aliquottöne e und g als fixierte zu erhalten, die betreffende Saite um $^1/_5$ beziehentlich $^1/_3$ verkürzen, so ist es keineswegs unlogisch, wenn wir die Saite derartig verlängern, dass wir anstatt der grossen Oberterz eine grosse Unterterz, und für die reine Oberquinte eine reine Unterquinte erhalten: dass wir also den Saitenlängen $^4/_5$ und $^2/_3$ die Längen $^5/_4$ und $^3/_2$ entgegensetzen. Die aus diesem Verfahren hervorgehenden Töne heissen as und f, wodurch wir den F-Moll-Dreiklang erhalten:

$$\underset{6}{F}\ \underset{5}{as}\ \overset{4}{\underset{4}{C}}\ \overset{5}{e}\ \overset{6}{G}.$$

Der Moll-Dreiklang ist also ein der Natur nachgebildeter Dreiklang, ein durchgeistigtes Naturprodukt, was die Durtonart auch ist. Als sogenannte Naturtöne können die Intervalle eines Moll-Dreiklanges demnach nicht zum Vorschein kommen, denn die Aliquottöne bilden sich von unten nach oben. Der Moll-Dreiklang ist daher eine auf natürlicher Basis beruhende Nachbildung, ein Sekundäres. Da nun das Sekundäre ein Primäres, Ursprüngliches voraussetzt, so kann auch aus einer Verbindung dreier Moll-Dreiklänge kein lebensfähiges Tonartsystem hervorgehen. Dies ist der Grund, weshalb der Dominant-Dreiklang in Moll ein Dur-Dreiklang sein muss. Das System der A-Molltonart muss sich also folgendermassen gestalten:

D f A c E gis H.

In diesem Systeme bildet also der E-Durdreiklang das Primäre und die beiden Moll-Dreiklänge das Sekundäre. Dass die Molltonart ohne Dur-Dominante ein Unding ist, hat Moritz Hauptmann, der grösste Musiktheoretiker, schon in seinem Werke „Die Natur der Harmonik und Metrik" nachgewiesen, wo er den Molldreiklang als einen negativen Dur-Dreiklang bezeichnet. Es ist aber entschieden eine Inkonsequenz von Hauptmann, dass er die Dreiklänge auf der 3. und 6. Stufe in Dur, die doch auch aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte bestehen, als ursprüngliche Glieder der Durtonart betrachtet: also nicht als negative. Meiner Ansicht nach bleibt das Negative, eine Verneinung, immer etwas negatives, gleichviel, ob dasselbe — wie dies in der Molltonart der Fall — als das Dominierende auftritt oder, wie in der von Hauptmann so benannten Moll-Durtonart (F as C e G h D) als Untergeordnetes. —

(Schluss folgt.)

Neues über Beethoven.

Besprechungen
von
J. Vianna da Motta.

(Schluss.)

Eine grosse Aufgabe, die über seine Kräfte ging, hatte sich Willibald Nagel gestellt in seinem Buch: Beethoven und seine Klaviersonaten (Hermann Beyer & Söhne, Langensalza). Er wollte einen Kommentar zu Beethoven's Sonaten schreiben, der Aufschluss sowohl nach

der musikalischen wie nach der geistigen Seite und Bedeutung geben sollte. An sich ein schönes Unternehmen, das gewiss nicht nur dem Kunstfreund, sondern auch den Künstlern willkommen wäre. Es wird aber von Nagel nur unvollkommen gelöst. Am besten noch in der musikalisch-technischen Analyse, wobei aber das oft gesuchte Aufspüren von thematischen Anklängen, Verarbeitungen stört, und die Notenbeispiele, die er meist in unschöner Abkürzung auf einem System bringt und die infolge mangelhafter Korrektur von Druckfehlern wimmeln, sodass fast kein einziges ganz ohne Fehler abgedruckt ist. Sehr interessant sind die Beispiele aus den Skizzen Beethoven's, die oft wertvolle, überraschende Aufschlüsse für die Auffassung bieten. Weniger jedoch befriedigt der Standpunkt des Verfassers gegenüber der geistigen Bedeutung der Beethoven'schen Musik. Er missversteht die Auffassung Wagner's, die doch, möge man sich stellen wie man will, die moderne Anschauung Beethoven's beherrscht und macht Wagner sogar verantwortlich für die Fehler seiner Jünger. Alle Polemik gegen letztere wirkt wie Don Quichotes Kampf mit den Mühlen. Wer regt sich denn heute noch so über Nohl's Ansichten auf!

Der Verfasser will nichts in Beethoven „hinein interpretieren", sondern lediglich das mitteilen, „was Beethoven selbst gesagt hat". Ob das möglich ist? Alles „Auslegen" ist notwendigerweise ein „Hineinlegen", und wenn Wagner meinetwegen in Beethoven etwas von sich hinein interpretiert hat, so deckt mir das doch weit tiefere Perspektiven auf, als wenn Nagel mir nur sagt, was seiner Meinung nach Beethoven selbst gesagt hat. Er bleibt dabei in so allgemeinen Redensarten wie „Tiefe", „Ernst", „Weihe" haften, dass ich dadurch der Persönlichkeit Beethoven's um nichts näher komme. Der Verfasser möchte ängstlich jede äusserliche Deutung vermeiden, aber hie und da entschlüpft ihm selbst eine solche, wie z. B. „Sphärengesang". Andererseits hat er ganz unklare Vorstellungen von Tonmalerei. Oft könnte man sogar mit ihm streiten, wenn er einen Uebergang „jauchzend" findet, den wir als „wütend" empfinden.

Das Buch wird weder den Musiker noch den Kunstliebhaber befriedigen, aber anregen zum Nachdenken über manches Problem der Beethovenschen Musik.

Viel höher steht die Monographie Fritz Volbach's über Beethoven in der Sammlung: Weltgeschichte in Karakterbildern (Kirchheim, München). Gleich der Plan des Werkes zeigt, dass wir hier vor einem im besten Sinne modernen Geiste stehen, der noch dazu den grossen Vorzug besitzt, ein philosophisch gebildeter Musiker zu sein. Volbach stellt das Kunstwerk Beethoven's in seiner Beziehung zur Zeit und zum Leben dar. Nur auf diese Weise können wir in die Geheimnisse der Kunst Beethoven's eindringen. Aber nur ein Musiker, der alle Lebenserscheinungen kennt und in einheitlichem Geiste zusammenfasst, konnte eine solche Aufgabe lösen. Beethoven lässt sich nicht verstehen ohne die grossen Dichter, Philosophen, Maler und ohne die moderne Kunst. Volbach hat ein gedankenreiches Werk geschaffen, das uns nicht nur Beethoven'sche Tiefen, sondern auch das Wesen der Kunst und den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben erschliesst. So viel auch über viele der darin behandelten Fragen schon geschrieben worden ist, Volbach hat uns Neues zu sagen. Man lese z. B. das Kapitel: die Eigenart des Beethoven'schen Kunstwerkes, die nicht vortrefflicher zu fassende Darstellung des Wesens der Programmmusik oder den Abschnitt über den Stil der letzten Werke. Dabei ist sein Vortrag vornehm, präzis und voll poetischen Reizes. Mit den Illustrationen wird aber nachgerade schon Missbrauch getrieben. Fast jede Seite wird durch ein Bild unterbrochen. Bald gibt es keine Lesebücher mehr, sondern nur noch Bilderbücher. Die Bilderfülle stört beim Lesen und veranlasst einen unschönen Druck des Textes. Dabei ist die Beziehung des Bildes zum Texte oft so gesucht, dass man deutlich sieht, wie man dem schaulustigen Publikum Bilder à tout prix verschaffen will.

Ganz anders ist die Bedeutung der Bilder im I. Bande der Beethovenstudien von Th. von Frimmel (bei Georg Müller, Leipzig und München). Der verdiente Beethoven-Biograph gibt eine abschätzende Beschreibung der Beethovenbildnisse, der eine grosse Anzahl solcher Bildnisse naturgemäss zur Seite steht. Sein Hauptziel war, so viel wie möglich festzustellen, wie Beethoven ausgesehen hat. Bei keinem grossen Menschen ist dies so schwierig wie bei Beethoven, was auf verschiedene Ursachen zurückzuführen ist, wie auf seine „unstäte und immer bewegte Haltung", die niedrige Stufe der Malerei in Wien zu jener Zeit, u. s. w. Gewöhnlich beherrscht die Auffassung eines grossen Künstlers die Vorstellung der Menschheit: so schuf Menzel die Vorstellung von Friedrich dem Grossen. Frimmel hat mit grossem Aufwand an Mühe alle Quellen studiert, Museen, Privatsammlungen gründlich durchforscht und höchst interessante Ergebnisse gewonnen. „Beziehungen zwischen Beethoven's Aeusserem und seiner Musik" werden nicht nachgewiesen. Es ist nur eine Bildnisstudie. Man darf gespannt sein auf die weiteren Bände dieser Beethovenstudien.



Salome.

Drama in einem Aufzug nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung in deutscher Uebersetzung von Hedwig Lachmann.

Musik von Richard Strauss.

Erstaufführnng am Dresdner Hoftheater am 9. Dezember 1905.

Besprochen von

Arno Kleffel.

Die Erstaufführung der Oper „Salome“ hatte eine zahlreiche Pilgerschar nach Dresden gelockt. Der Name Stranss, das seltsame, durch die Aufführnngen am Berliner „Kleinen Theater“ bekannte Stück, das Verbot der Wiener Zensnrbehörde, der leicht denkbare Fall, dass das vornehme Residenzpnblikum gegen die perverse, der Oper zn Grnnde liegende Handlnng Protest erheben könnte, diese nnd ähnliche Gründe waren wohl geeignet, den bevorstehenden Abend zu einem ganz besonders erwartnngsvollen zn stempeln. Mögen diese Erwartnngen anch bei Manchen sich nicht erfüllt haben, die grossartige Aufführnng des Werkes bildete jedenfalls schon ein Ereignis von nachhaltiger Wirknng.

Als bekannt wnrde, dass Stranss die Absicht habe, das Wilde'sche Drama in Mnsik zu setzen, war man mit Recht über die sonderbare Wahl erstaunt, denn das Wilde'sche Stück bietet mit Ansnahme der Tanzszene, die Salome vor dem König Herodias anfführt, und der Mahnrnfe, mit denen Johannes (hier Jochanaan) der Tänfer die Anknnft des Erlösers verkündigt, die aber in dieser Umgebnng unser ästhetisches Gefühl mehr verletzen, wie erheben, dem Komponisten znr Verwertung seiner Kunst so gnt wie keine Handhabe. Die Mnsik ist wohl imstande, anch das granenhafteste und entsetzlichste mit ihrem Zanber zu verklären, wie sie anch auf die qnalvolle Szene der Salome vor dem zuckenden Hanpt des Täufers noch ihren mildernden Schimmer breitet, aber etwas Gemeines anszndrücken oder gar verworfene, perverse Charaktere zu schildern, das vermag sie nicht, dafür ist ihr Wesen zn sehr, zu sehr der Welt abgewandt. Gregor des Grossen höchster Rnhm besteht darin, dass er der erste Papst war, der die nnerklärbare Macht der Mnsik erkannte, dass er die päpstliche Sängerschnle gründete und von hier ans Sendboten znr Bekehrung der Heiden ansschickte. Wir brauchen nicht lange zn blättern, nm zu lesen, wie viele Tansende nnd Abertansende durch die transszendentale Macht der Tonknnst bekehrt wurden. Wohl lässt sich die Mnsik wie keine andere Knnst zu allen, anch zu den gewöhnlichsten Verrichtungen verwenden nnd degradieren, ihre Flügel wachsen aber in demselben Grade, je höher nnd heiliger die Mission ist, die man ihr anweist. Zu wie vielen Funktionen nnd Dienstleistungen im Lauf der Jahrhunderte nun anch die Mnsik heraugezogen wnrde, wollüstig entmenschte Vorgänge zn schildern, hat man ihr bisher noch nicht zngemntet, dies blieb erst nnserer überfeinerten Knltur vorbehalten. Dass nnn dieses Postulat gerade einer nnserer genialsten und in der Volksgunst angenblicklich gefeiertesten Tondichter an sie stellte, mag nns mit tiefer Wehmnt erfüllen, aber der grosse Erfolg, den er mit seinem neuen Werk gerade in Dresden errungen, hat doch wieder unwiderleglich dargetan, dass er seine Zeit richtig verstanden und eingeschätzt. Es wäre absurd, anzunehmen, dass sich Stranss von diesen granenhaften Vorgängen hätte angezogen nnd angeregt fühlen können, nachdem sich aber die Darstellnng psychologisch normaler Charaktere in ihren verschiedenen Beziehnngen auf der Bühne von Grnnd ans längst erschöpft, enthüllten sich ihm plötzlich auf pathologischem Gebiet im Wilde'schen Drama ganz neue Momente, deren Schildernng ihn nmsomehr reizen mochte, als bisher noch kein Komponist gewagt hatte, sich an ihnen zn versnchen. Strauss hat nun zu diesem Drama eine Mnsik geschrieben, die an lenchtender Farbenglut wie an harmonischen und rhythmischen Finessen so ziemlich alles überbietet, was nns bisher aus einem Opernwerk entgegengeklungen. Schon der riesenhafte Orchesterraum im Dresdener Theater mit seinen weit über 100 zählenden Musikern, zn dessen Gewinnung nicht nnr ein Stück von der vorderen Bühne abgeschnitten, sondern anch zwei Parkettreihen geopfert werden mussten, gewährte einen stolzen, festspielartigen Anblick. Der Farbenglanz nnd die verschiedenartigen Instrumentaleffekte, die diesem Orchesterkörper unter Schnch's Meisterhand entströmten, waren oft von geradezn beranschender Wirknng. Da aber die Themen und Leitmotive an sich weder individuelles Gepräge noch eigentliche Blutwärme besitzen, sich auch nach den Gesetzen der Synthese fast niemals zu gemeinsamen Mittelpunkten vereinen, so werden wir wohl durch geniale Farbenblitze nnd allerlei geistreiche instrumentale Reizmittel überrascht und geblendet, bei der mangelnden inneren Ueberzeugnngskraft aber kanm ein einziges Mal tiefer ergriffen.

Die Anfführung des änsserst komplizierten Werkes darf nnter Schnch's ebenso sicherer wie temperamentvoller Leitung, namentlich was die snbtile Herausarbeitnng der Orchesterfeinheiten betrifft, schlechterdings als vollendet bezeichnet werden. Von den Darstellern verdient Herr

Burrian für seine charakteristische Wiedergabe des Königs Herodes den ersten Preis, während Frau Wittich die Titelrolle wohl gesanglich glänzend bewältigte, aber in Spiel und Haltung zu sehr jenen dekadenten Zug vermissen liess, der uns erst diese perverse Frauengestalt einigermassen glaubhaft macht, eine Aufgabe freilich, die vielleicht keine einzige deutsche Sängerin zu lösen imstande ist. Mit dem ganzen Wohllaut seiner Stimme stattete Herr Perron die Rolle des Jochanaan aus, ebenso waren auch alle kleineren Partien auf's beste, grösstenteils mit ersten Kräften besetzt.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Die Komische Oper hat in den vier Wochen ihres Bestehens drei Werke herausgebracht, von denen zwei für Berlin völlig neu waren. Fügen wir hinzu, dass die Aufführungen sorgfältig vorbereitet waren, dass im Gegensatz zum Bau, in dem sehr vieles noch unfertig ist, die Leistungen auf der Bühne durchweg einen geschlossenen Eindruck machen, der sonst nur nach längerem Zusammenwirken der dabei beteiligten Faktoren erreicht zu werden pflegt, so wird man mit der höchsten Anerkennung für die Arbeitsleistung von Direktor, Kapellmeister und Regisseur der neuen Bühne nicht kargen können. Aeusserlich betrachtet scheint sich das neue Theater zu einem Stammplatz für die reichere Gesellschaft von Berlin W. auszubilden. Der Toilettenaufwand bei den Premièren, das ganze Treiben bei denselben scheint darauf hinzudeuten, dass man hier sich jene gesellschaftliche Oper schaffen möchte, zu der die königliche Bühne, trotz aller Bemühungen einzelner massgebender Faktoren, zum Glück noch nicht geworden ist. Ich glaube ja gern, dass für die geschäftliche Seite des Unternehmens nur so eine sichere Unterlage zu schaffen ist, aber bedauerlich bliebe es eben doch, wenn auch diese Bühne so ganz den volkstümlichen Bestrebungen entzogen würde, nachdem die königliche Oper durch die teuren Preise immer mehr zum Monopol der gesellschaftlich bevorzugten Klassen geworden ist und das Theater des Westens, trotz gelegentlicher Erfolge, nicht aus dem tieferen Rang einer mittelmässigen Provinzbühne herauskommt.

Die höchste Schwierigkeit für die neue Oper ist die Schaffung eines Repertoirs. Gerade weil das Unternehmen bewusst darauf verzichtet, eine Volksoper zu sein, weil es auch in den Preisen beinahe die Höhe der königlichen Oper erreicht, strebt die Leitung danach, jeglichem Vergleich mit dem königlichen Institut aus dem Wege zu gehen. Wenn dieser Grundsatz durchgeführt werden sollte, so müsste das Unternehmen fast ganz mit Neuheiten rechnen. Leider trägt dazu noch ein zweiter Grund bei. Das Publikum dieser Oper verlangt nach sensationellen Reizen. Diese zu verschaffen, ist durch eine wirklich im Spielplan liegende regelmässige Vorführung von Werken der klassischen Literatur nicht möglich. Man würde für letztere wohl nur durch Gastspiele berühmter Künstler die nötige Teilnahme wecken können. Diesem Gastspielunwesen verfällt zur Zeit immer mehr das Theater des Westens, und es bleibt der Komischen Oper nicht einmal da der Reiz der Neuheit. Zweifellos liegt die Stelle, von der aus die neue Oper am ersten die Konkurrenz mit der königlichen aufnehmen kann, oder, um es genauer auszudrücken, — die königliche Bühne ist ja durch ihre Stellung vor jeder pekuniären Schädigung bewahrt — die einzige Möglichkeit, neben der königlichen Bühne die Teilnahme der Kunstkreise wach zu erhalten, liegt, ausser in der Vorführung hier unbekannter Werke, in der Ausstattung und in der Regie. Unter der neuen Leitung werden ja für die Ausstattung in den königlichen Theatern sehr viele Mittel aufgewendet. Es ist aber nicht zu leugnen, dass der ganze Betrieb in herkömmlichen Formen sich abspielt. Von den bedeutsamen Anregungen die Reinhardt's Bühnen geschaffen oder doch vermittelt haben, ist hier kaum etwas zu spüren; noch eher allenfalls im Schauspielhaus, als gerade in der Oper. Vor allem aber mangelt es der königlichen Oper an einer wirklich eigenartigen Regie. Das geht alles und jedes nach uralter Schablone. Darum wirken auch die Neueinstudierungen immer nur für ganz kurze Zeit. Es fehlt ganz und gar an einer belebenden Kraft, fehlt hinsichtlich der Verwendung der Personen auf der Bühne jeglicher malerische Blick, fehlt endlich völlig das Gefühl für Ensemblekunst.

Demgegenüber besitzt die Komische Oper sowohl im Direktor Gregor wie in dem Regisseur Morris Kräfte, die gerade nach der Richtung hin ein sicheres Gefühl für die hohe Bedeutung des szenischen Apparats in der Oper besitzen, die erkannt haben, dass auch eine geringe Kraft wertvoll werden kann, wenn sie nicht selbständig, sondern nur als Teil eines gross angelegten Bildes wirkt. Die Bühne hat

ferner mit der alten Ueberlieferung gebrochen, vom Regisssur ein auf alle Kunstgebiete sich erstreckendes Verständnis zu verlangen oder die Ausstattung ausschliesslich in die Hände von sogenannten Theatermalern und Theaterkostümiers zu legen, die ja doch fast unweigerlich der Routine verfallen. In Karl Walser hat die Bühne einen Künstler gefunden, dessen ganze Art auf's Dekorative gerichtet ist, der übrigens hier im grossen Theaterrahmen viel natürlicher und weniger theatralisch wirkt, als ehedem in seinen Bildern.

Die bisherigen Anfführungen der komischen Oper haben denn anch alle einen grossen Erfolg für Dekorateur und Regisseur bedeutet. Dem ersteren rechne ich am höchsten an, dass er nicht nur in prächtigen, farbenreichen Bildern Gutes bot, sondern die Intimität einfacher oder dunkler Ränme vorzüglich traf; zweitens, dass er den Bühnenraum zu verkleinern versteht. Gerade das ist ja bei der königlichen Oper immer so schlimm, dass für kleine Gemächer einfachster Leute der ganze riesige Rahmen verwendet wird. Bei der Regie zeigten einige Massenszenen eher jenes Zuviel der Bewegung, das entsteht, wenn die Anregungen einseitig aus geistigem Ueberlegen und nicht aus einer Art sinnlicher Anschanung hervorgegangen sind. Wunderschön waren dagegen durchweg die Bilder, die eine mittlere Zahl Mitwirkender auf die Bühne brachten. Immerhin, so wenig man ans einem einzelnen Gelingen zu weitgehende Schlüsse ziehen darf, so wenig auch aus einem Misslingen im Einzelnen. Das Gelnngene hat bis jetzt zweifellos weitaus das Uebergewicht.

Was die Dirigenten und Sangeskräfte der neuen Bühne betrifft, so machte unter den drei Kapellmeistern, die wir bis jetzt hörten, nur Cassirer dnrch die Neigung zu Sentimentalität und Verschleppung einen unangenehmen Eindruck. Er hat dadurch Massenet's „Gaukler von Paris" schwer geschädigt. Ein wirklich hervorragender Dirigent scheint dagegen der ganz jnnge Tango zu sein, der in Leoncavallo's „Bohême" das Szepter führte. Bei den Sangeskräften ist die angenehmste Mitteilung, dass unter den Mitwirkenden jene völlig Unbrauchbaren fehlen, die beim Theater des Westens anch sonst gut vorbereitete Aufführnngen um ihre Wirkung bringen. Anch die kleinsten Partien sind angemessen besetzt, das Künstlerpersonal scheint dnrchweg jung zn sein, und der Direktor hat zweifellos eine glückliche Hand, da es ihm gelungen ist, eine Reihe von Künstlern zu finden, die mit beachtenswert schönen Stimmen ein ganz beträchtliches Spieltalent verbinden. Das ist bekanntlich gerade in Deutschland selten, aber für die Spieloper und komische Oper nuentbehrlich. Dass die Akustik des architektonisch misslungenen Hauses gut ist, habe ich schon in meinem letzten Berichte hervorgehoben; ich glaube freilich, dass es ganz zweckmässig wäre, an einigen Stellen die reichlich angebrachten Dämpfungsmittel zu entfernen.

Mit Offenbach's komischer Oper „Hoffmann's Erzählungen" ist das Haus eröffnet worden. Neben der Absicht, mit einem doch nicht ganz unerprobten Werke vor das Publikum zu treten, wird vor allem die Möglichkeit, Inszenierung und Dekoration nach den verschiedenen Seiten hin vorführen zu können, für diese Wahl bestimmend gewesen sein. Das Werk wird durchweg recht hoch eingeschätzt. Ich kann dabei nicht mit. Dass Offenbach ein hervorragender Könner war, dass er schliesslich in jedem Sattel reiten konnte, in den er sich hineinsetzte, beweisen ja seine sämtlichen Werke. Irgendwie mehr als sehr geschickte Mache darf man aber auch hier nicht suchen. Statt Empfindung Sentimentalität, in der Charakteristik jenes Chargieren, das zumal in der Erinnernng so nnnatürlich wirkt, und in allem Wunderbaren nnd Romantischen völliger Mangel an Naivetät. Trotzdem hat das Werk einen schönen Erfolg gehabt und steht dauernd im Spielplan.

Dagegen ist Jules Massenets „Gaukler unserer lieben Fran" schon wieder aus dem Spielplan verschwunden. Das scheint mir doch zn hart, trotzdem ich nichts weniger als ein Bewunderer Massenets bin. Die Hanptschuld traf jedenfalls für den Misserfolg den Kapellmeister, der alle Kräfte hätte aufwenden müssen, um ein lebhaftes Spieltempo zu erreichen. Ausstattung und Regie waren auch hier ganz vorzüglich. Einzelne der Bilder wirkten wie alte Gemälde. Des Werkes selbst muss ich doch etwas eingehender gedenken.

Die schönsten Blüten der mittelalterlich-kirchlichen Phantasietätigkeit sind die Marienlegenden. So berechtigt die spätere Bekämpfung des einseitig ausgearteten Marienkultus zumal vom ernst religiösen Standpunkt auch war, man sollte gerade in deutschen Landen nicht vergessen, dass nur germanische Frauenverehrung bis zu jener herrlichen Auffassung von Frauengüte und Frauenmilde gelangen konnte, die in des heiligen Bernhard glühendem Herzen zu dem inbrünstigen Gebete wurde: Gedenke, heilige Gottesmutter, dass es nimmer erhört worden, dass ein Sünder ungehört dich anfleht, dass ein Elender ungetröstet dich angernfen hätte. Für das Volk zumal wnrde diese Marienverehrung, die ja von der Kirche auch eine systematische Theoretisierung erfuhr, vielfach znm Heilmittel gegen die mit allerlei Fussangeln nnd Fallen ausgerüstete scholastische Lebensmoral. Die gesunde Sittlichkeitsauffassnng des Volkes, sein Hunger nach unmittelbarer Aussprache mit Gott, suchte Stützung durch Legenden, deren elementarer Inhalt eine Verhöhnung des gelehrten künstlichen Moralsystems der Theologie war.

Aus der grossen Zahl von Marienlegenden, in denen sich die heilige Gottesmutter selber bemüht, um für ein verachtetes oder gar sündhaftes Men-

schenkind einzutreten wider die es verurteilende Selbstgerechtigkeit, ist die bretonische vom „Gankler unserer lieben Frau“ eine der einfachsten und darum auch gesundesten.

Da ist der Gaukler Jean. Ein herzensguter Bursche und voll einer einfältigen, zntappigen Frömmigkeit. Ihn, der durch sein Gewerbe von Geburt zu den „Unehrlichen“ und von allen „Anständigen“ Geächteten gehört, zur reinsten unter allen Weibern, zur Gottesmutter in heilig verehrender Liebe. Aber die Notdurft des Leibes heischt ihr Recht; und anch die bürgerlich ehrsame Wohlanständigkeit heischt ihr Recht. Sie verachtet und beschimpft den Gaukler; aber seine Künste, vor allem seine wilden und gemeinen Lieder will sie hören. So wird Jean bei einem Jahrmarktsfest, das auf dem Platze vor dem der Gottesmutter geweihten Kloster stattfindet, gezwnngen, das gotteslästerliche Allelnia vom Weine zu singen. Wutentbrannt erscheint der Prior unter der Pforte seines Klosters; die feige Menge entflieht, so hagelt des Mönches Donnerrede auf den armen Gankler nieder. Da antwortet dieser mit Beten. Kindlich sagt er zum Marienbild, es wisse ja, dass er nur von Not gezwnngen sein schmähliches Lied gesungen. Der Prior horcht auf diese Worte der Reue, die er mit ernster Rede dahin anszunutzen strebt, dass er den Gaukler als Bruder ins Kloster ziehen will. Aber für die theologische Ueberredungskunst bleibt der Gaukler taub, zu hell lockt ihn der Freiheit Lied in Wald und Feld. Erst als er im Kloster den Hort gegen alle leibliche Not erkennt, folgt er dem Rufe und tritt ein.

So ist nun der Gaukler ein Klosterbruder. Anch hier ist er der geringste nnd verachtetste unter den Genossen. Sie alle dienen mit Wissen und Künsten der hehren Gottesmutter, nur er hat nichts, was er ihr darbringen könnte. Da sagt ihm seine Einfalt, dass er ihr das geben soll, was er besitzt; dass ja nicht die Gabe, sondern die Gesinnnng des Gebers entscheidend sei. Vor dem schönen nenen Muttergottesbilde, das heute geweiht wurde, ist es einsam geworden; da tritt in die stille Kapelle der Bruder ein, das Mönchshabit fliegt ab, der Gaukler steht da. Und nun gibt er der heiligen Jungfrau eine jener Vorstellungen, die er oft vor der Menge veranstaltet, mit rohen Liedern und wilden Tänzen. Der Maler, der die Marienstatue bemalte, will nochmals sein Werk betrachten, da gewahrt er des Gauklers Treiben. Entsetzt ruft er die Klosterbrüder. Die starren diesen wahnsinnigen Frevel an, dann wollen sie in wilder Empörung über den frevelhaften Gotteslästerer herfallen, — da streckt das steinerne Bild schützend die Hand aus über den zusammengebrochenen Gaukler. Und die Gottesmutter beugt sich lächelnd zu dem einfältigen Burschen nieder, der ihr sein Bestes mit glühendem Herzen gab. Ein Wunder wirkt sie, die die ewige Liebe ist, um dies verachtete Menschenkind, weil es liebte. —

Wenn ein Dichter über diesen Stoff kam, so konnte ein ergreifendes Bild von Menschenblindheit und von der Macht der wahren Liebe entstehen. Wenn ein wahrer Musiker die Dichtung ergriff, so vermochte er leicht jene Stimmung zu wecken, die den hentigen Menschen aus seinem hellen Werkeltag in die Traumstimmung des von bnnten Farbenlichtern durchspielten Legendendoms führte.

Aber Maurice Léna schuf keine Dichtung, sondern einen Operntext. Und Jules Massenet ist kein Künstler, sondern Macher. Er ist der geschickteste und geschmackvollste unter allen jenen Mnsikern, die es verstehen, ein leckeres und fein aufgetischtes Mahl aus den Speisen zu bereiten, die weniger form- und lebensgewandte Männer mühselig herbeigeschafft haben. Massenet ist nie mehr gewesen als ein schwächlicher nnd berechnender Epigone; seine Kunst liegt in der Schnelligkeit des Epigonentums. Er ahmt das Allernenste so schnell nach und versteht dabei das dort Unangenehme so abzuschwächen, dass es für jeden verdaulich wird. Wohlverstanden, Massenet ist nie mehr gewesen als dieser ansserordentlich geschickte und gefällige Könner. Dass er der erfolgreichste Opernkomponist Frankreichs ist, beweist nur wieder die Tatsache, dass in der Oper der Knnstverstand fast die entscheidende Macht ist.

Im „Gaukler unserer lieben Frau“ hat Massenet keine so bequemen Vorbilder. Maeterlinck hat mit der „Schwester Beatrix“, Claude Debussy mit seiner Vertonnng von des Belgiers „Pelleas nnd Melisande“ vorgearbeitet. Der Gedanke, eine Oper ohne Frauenrolle durchznführen, ist von Méhul längst erprobt. Für alte Musik und alte Instrumente ist in Frankreich seit fast einem Jahrzehnt viel Stimmung vorhanden. Ein bischen Choral, etwas figurierte Kontrapunktik ist in katholischen Kirchen allsonntäglich zu hören. Die Ingredienzien waren also gegeben, aber die Mischung misslang, da das Bindemittel der Sentimentalität versagte. —

Als Ganzes betrachtet scheint mir, trotz der oben gemachten Einschränkungen, die Person Massenet's nicht nur sympathischer, sondern anch wertvoller als die Leoncavallo's; und auch das hier abgelehnte Werk erscheint mir als musikalisch und dramatisch lebenswerter, denn des Italieners „Bohême“, der eine Woche später an gleicher Stelle ein schöner Erfolg bereitet wurde. Freilich war gerade diese Aufführung ungleich besser, als die des „Gauklers“. Kapellmeister Tango besitzt die Fähigkeit der rhythmischen Anstachelung nnd hat jenes Portando einer weit gebogenen Melodie, das immer wieder seine Wirknng tut, wenn es echt italienisch kommt, das dagegen bei jedem Nichtitaliener fast ebenso als Karrikatur wirkt, wie die französische Pathetik. Inszenesetznng und Dekoration waren schlechthin meisterhaft. In der Aufführung glänzte vor allem der Tenor Nadalowitsch durch eine restlose Hingabe im Spiel, die wir ge-

rade bei Tenören fast nie finden. Im übrigen ist das Werk ein echter Leoncavallo, voller Sentimentalität in allen Gefühlsszenen, voll Operettenhaftigkeit beim Humor, mit etlichen brutalen Gewalttätigkeiten der Instrumentation, wahllos in den Mitteln, aber mit soviel Theatergeschick und so guter Berechnung der Augenblickswirkung, dass es als Ganzes kaum irgendwo versagen wird, wenn es gut dargeboten wird. Puccini's „Bohême“ strebt nach Entwicklung im Inhalt, nach Stil in der Musik. Leoncavallo erklärt selber, nur Szenen aus Murger's Roman geben zu wollen, und in der Musik findet man von allem etwas, am wenigsten von Leoncavallo selber, der höchstens durch die stets wiederkehrenden Selbstzitate aus den „Bajazzi“ kenntlich wird. Nach allem gewinnt man die Ueberzeugung, dass Leoncavallo zu allererst eine brauchbare Operette zu schreiben vermöchte, und die Nachricht, dass er eine ausgesprochen komische Oper, hoffentlich mit möglichst wenig lyrischem Gehalt, in Arbeit hat, wird man mit ziemlich sicherer Hoffnung auf ein brauchbares Theaterstück verzeichnen können. Die komische Oper hat jedenfalls mit seinem Werk für einige Zeit ihr Repertoir versorgt, und wir dürfen hoffen, dass die Vorbereitung der nächsten Neuheit, die Hugo Wolf's „Korregidor“ sein soll, mit aller Sorgfalt getroffen werden kann. Die Art, wie diese ausserordentlich schwere, aber doch auch künstlerisch sehr dankbare Aufgabe gelöst werden wird, wird dem Institut zum erstenmal die Möglichkeit zu einer für die Allgemeinheit und für die grosse Entwicklung bedeutsamen Tat gewähren.

Am 10. Dezember veranstaltete der St. Ursula-Frauenchor in der Singakademie unter der Leitung seines Dirigenten, Herrn Eduard Goette, sein 1. Konzert, über dessen Verlauf nur Gutes zu berichten ist. Es bot ein freundliches Bild, 150 junge Sängerinnen dort vereint zu sehen, wie sie den Weisungen ihres trefflichen Leiters folgten und mit vollem Eifer und regster Aufmerksamkeit ihre Aufgabe lösten. Das reichhaltige Programm enthielt vierstimmige a cappella-Gesänge „Auf ein altes Bild“, Der öde Garten“, „Zum neuen Jahr“, ferner dreistimmige Gesänge mit Klavierbegleitung „Der Weiher,“ „Zwiegesang“, „Sag' an, o lieber Vogel mein“, sämtlich von Rob. Kahn. Wohlverdienten Beifall fanden Wilh. Berger's launiges „Die beiden Gänse“, ebenso „Wiegenlied“ und „Das Herz, das ist ein Eselchen“. Frau Goette, als Konzertsängerin rühmlichst bekannt, sowie die Württemberger Hofopernsängerin Berta Christians-Klein und die Kammersängerin Hermine Galfy wirkten in dem Konzert mit und erfreuten die Zuhörerschaft mit reizvollen Vorträgen. Frau Elfriede Goette sang „Solvejgs Lied“, „Unter Rosen“ und „Vision“ von Ed. Grieg. Frau Christians-Klein E. Schütt's „Die Stadt“, W. Kienzls „Maria auf dem Berge“ und H. v. Eykens „Walkürenlied“, Frau Galfy hatte Rob. Franz' Lieder „Gute Nacht“ und „Liebchen ist da“, M. Reger's „Du meines Herzens Krönelein“ gewählt, und alle Vorträge fanden die wärmste Aufnahme. Das wohlgelungene Konzert beschlossen „Reiselied“ von N. W. Gade, „Freie Kunst“ von H. Stuntz und R. Wagner's „Spinnerlied“ aus dem „Fliegenden Holländer“. Herr Kapellmeister Lippits begleitete die Gesangnummern gewandt und sicher am Flügel. Herr Goette hat sein künstlerisches Wirken als Lehrer und Dirigent einmal wiederum auf das Beste bewiesen. M. D.

Einen sehr interessanten und anregenden Verlauf nahm der Kompositionsabend von Frl. Margarete Danziger, der am Dienstag, d. 12. in den Räumen des Berliner Frauenclubs von 1900 veranstaltet worden war.

Wir lernten in Frl. Danziger eine äusserst begabte, vornehm empfindende Komponistin kennen, die eine durchaus eigenartige Physiognomie besitzt. In melodischer Führung gefällig und ansprechend, scheint uns besonders ein stark entwickeltes Talent für interessante harmonische Gestaltung vorzuliegen.

Es kamen 4 Klavierstücke, 3 Lieder für Mezzosopran und 1 Sonate für Klavier und Violine zu Gehör. Vorzüglich unterstützt wurde die Komponistin durch die liebenswürdige, in letzter Stunde für die erkrankte Kollegin eingesprungene Sängerin Frl. Ella Schmücker und durch die Meisterin des Tons, Frau Prof. Scharwenka-Stresow.

Sehr schade, dass die Kompositionen dieser begabten Künstlerin noch nicht verlegt sind. Gewiss würden dieselben weitere Kreise interessieren.

Das Konzert, welches Frl. Martha Küntzel kürzlich im Bechsteinsaal gab, zeichnete sich unter den vielen, die Tag für Tag geboten werden, schon durch sein gewähltes Programm aus, es brachte Bach's „Italienisches Konzert“ und drei Sonaten: Weber's As-dur-Sonate, op. 39, Beethoven's grosse C-dur-Sonate, op. 53, und Chopin's H-moll-Sonate, op. 58. Frl. Küntzel ist eine ernst zu nehmende Künstlerin; sie hat, nach vorhergegangenen Privatstudien, zwei Jahre hindurch den Unterricht von Annette Essipoff, der Gattin Leschetitzky's, genossen, ist Inhaberin des Diploms einer „freien Künstlerin“ vom Petersburger Kaiserlichen Konservatorium und genoss, als sie 1902 von Russland nach Berlin übersiedelte, noch zwei Jahre den Unterricht Teresa Carreño's. Ihre Technik ist ausgezeichnet gebildet, ihr Vortrag zeichnet sich durch Klarheit und verständnisvolle Auffassung aus; — bei ihrem ernsten Streben ist zu erwarten, dass ihr Spiel mehr und mehr Züge eines individuellen Gepräges gewinnen wird und ihr noch eine reiche Zukunft zu prophezeihen.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Im Becker'schen Konservatorium, Wiesbaden, wurde das 40jährige Lehrer-Jubiläum des Direktors durch einen Vortrag und musikalische Darbietungen der Lehrer und Schüler gefeiert.

Die Kammermusik-Vereinigung des Breslauer Konservatoriums, Direktor Willy Pieper, veranstaltete am 7. Dezember ihr zweites Konzert unter Mitwirkung des Pianisten und Komponisten Gustav Lazarus-Berlin. Ausser einem Quartett von Verdi kam das Klaviertrio, E-moll op. 55, und eine Reihe von Solostücken für Klavier des Berliner Gastes zu Gehör, vom Komponisten am Flügel unter lebhaftem Beifall ausgeführt.

Der als Organist und Komponist rühmlichst bekannte Professor B. Sarzynski ist an das kaiserliche Musikinstitut zu Warschau berufen worden.

Zum Direktor der Musikschule zu Ferrara ist Allessandro Peroni aus Brescia berufen worden.

Die Herren Robert Spörry (Konzertsänger und Gesanglehrer aus Zürich), Karl und Paul Klanert (in Leipzig gebildete Musiker) und C. Compes de la Porte (Schüler des Leipziger Konservatoriums und des Stern'schen Konservatoriums in Berlin) beabsichtigen unter Leitung des letztgenannten in Halle a. S. ein Konservatorium und Riemann-Seminar zu errichten, in dem nach Prof. Hugo Riemann's Methode unterrichtet werden soll.

Die Königl. Musikschule zu Würzburg, Direktor Hofrat Dr. Kliebert, brachte in ihrem 3. Konzert Enrico Bossi's „Das verlorene Paradies“ zu trefflicher Wiedergabe. Solisten waren Fr. Meta Geyer-Dierich-Berlin, Else Widen-München, Alexander Heinemann-Berlin und Alois Schmitt-Würzburg. Chor und Orchester standen unter der kundigen Leitung des Direktors der Anstalt.

Dem Lehrkörper der Wiener „Musikschulen Kaiser“ ist Herr Kapellmeister G. Gutheil beigetreten, er wird die Partiturstudien und Dirigentenübungen der Kapellmeisterschule leiten.

Die Hochschule für Musik in Mannheim, Direktor Wilhelm Bopp, deren Jahresbericht wir bereits ausführlich in No. 17 vorigen Jahres besprachen, plant für die nächste Zeit zu den Vorträgen in der Musikgeschichte die Aufführung bedeutsamer Werke, die als klingende Illustrationen zu dem gesprochenen Wort dienen sollen. In Aussicht genommen sind: Frescobaldi „Canzone für Orgel“, Carissimi „Jephta“, Pergolese „La serva padrone“, Astorga „Stabat mater“ neben Werken von Händel und Bach. Ferner sind 8 internationale Kammermusikabende mit neuzeitlichen Kompositionen geplant, von denen drei der deutschen Musik gewidmet, die übrigen dagegen Werke von Franzosen, Russen, Italienern, Skandinaviern und Böhmen bringen werden.

Vermischte Nachrichten.

Das 20. Heft der „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin“, herausgegeben von Rudolph Genée, enthält zu Mozart's 150. Geburtstage einen Artikel „Vom Wunderkind zur Meisterschaft“, welcher erst in dem nächsten, Februar nächsten Jahres erscheinenden Hefte zum Abschluss kommen wird. Das Titelbild bringt Mozart als siebenjährigen Knaben im Gala-Kleide am Wiener Hofe, im Text ferner sein Geburtshaus und eine Reihe seiner im Alter von 6 bis 8 Jahren komponierten kleinen Klavierstücke. Als Beilage 2 faksimilierte Seiten der Mozart'schen Handschrift von „Apollo und Hyacinthus“ und der ersten „Wiener Sinfonie“ aus dem Jahre 1767.

Die 72. und 73. Aufführung im Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden war wieder zeitgenössischen Tondichtern gewidmet. Die erste brachte ein gemischtes Programm mit Werken von Christian Sinding, Georg Schumann, Felix Weingartner, Ferruccio Busoni und Bertrand Roth; die zweite enthielt einzig Werke von Richard Strauss, und zwar eine „Burleske“ für Klavier und Orchester, 3 Lieder und das C-moll-Quartett op. 12.

Der 95. Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins zu Darmstadt brachte einen Vortrag von Dr. Otto Neitzel in Cöln über „Das Wesen der musikalischen Romantik“ mit erläuternden Klaviervorträgen. Eine Reihe Chopin'scher und Schumann'scher Werke dienten dem Vortragenden zur Grundlage seiner Ausführungen. — Am 96. Vereins-Abend sang Dr. Ludwig Wüllner, Berlin, Ehrenmitglied des Vereins, eine grosse Reihe Lieder des jungen, noch unbekannten Komponisten Otto Vriesländer, deren Texte zum grossen Teil dem Liederschatze aus „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen sind.

In Warschau wurden zum 56. Todestage Chopin's von der „Philharmonie“, der „Musikgesellschaft“ und dem Gesangverein „Lutnia“ 3 Chopin-Abende veranstaltet. Herr Dr. Henryk Dobrzycki und Herr J. Kotarbinski sprachen über „Chopin und seine Nationalität“ und „Chopin und die polnische Romantik“, während durch

Prof. J. Michalowski eine grosse Zahl Chopinscher Werke interpretiert wurden.

Für das im Juni 1906 in Görlitz unter Hofkapellmeister Dr. Muck's Leitung stattfindende XVI. Schlesische Musikfest sind als Hauptwerke R. Strauss' „Symphonia domestica", Beethoven's 8. Symphonie, Bruckner's „Te deum", Schumann's „Faust-Szenen" und „Sehnsucht" von Georg Schumann in Aussicht genommen.

Der deutsche Bühnenspielplan, welchen die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, jedes Jahr herausgibt, bringt stets interessante Aufschlüsse über die Vorgänge und Aufführungen der deutschen Bühnen und kennzeichnet damit Zeit- und Modegeschmack des theaterbesuchenden Publikums. Unter den meistaufgeführten Werken stehen Wagner's „Lohengrin" und Bizet's „Carmen" diesmal an der Spitze, sie erzielten je 341 Aufführungen. Es folgen, um noch einige anzuführen: „Tannhäuser" 326, „Freischütz" 261, „Mignon" 241, „Cavalleria" 229, „Faust" 220, „Troubadour" 192, „Meistersinger" 192, „Fidelio" 182, „Walküre" 168, Zauberflöte" 175 u. s. w. Unter den Operetten steht die „Frühlingsluft" von Josef Strauss mit 459 Aufführungen obenan, ihr folgt mit 422 Johann Strauss' „Fiedermaus"

Peter Cornelius' unvollendet hinterlassene Oper „Gunlöd" wurde im Auftrage der Familie Cornelius Waldemar v. Baussnern zur Ergänzung übergeben und soeben von ihm in der Partitur vollendet. Cornelius hatte das Textbuch in den Jahren 1866/67 gedichtet, bis zu seinem Tode in grossen Unterbrechungen daran komponiert, es blieb aber mehr als ein Drittel unvollendet zurück. Nach seinem Tode erhielt Hoffbauer, ein Schüler des Dichterkomponisten, den Auftrag, nach den Skizzen der Gunlöd eine Partitur herzustellen; doch leider erwiesen sich seine und die von Lassen später vorgenommenen Gunlöd-Bearbeitungen in technischer und stilistischer Beziehung als unzulänglich. Felix Mottl richtete einzelne Stücke der Gunlöd für den Konzertvortrag ein, und Max Hasse gab 1894 in Auftrage der inzwischen verstorbenen Frau Professor Cornelius bei Breitkopf & Härtel einen Abdruck des Skizzen-Fragmentes heraus. Im Frühjahr 1904 wurde von Baussnern von der Familie Cornelius und der Firma Breitkopf & Härtel beauftragt, für die Gesamtausgabe der Werke von Peter Cornelius die Gunlöd völlig unabhängig von allen bisherigen Bearbeitungen zu ergänzen und zu instrumentieren, und in dieser Neugestaltung hat Direktor Max Martersteig das Werk zur Uraufführung noch für diese Saison angenommen. Die Baussnern'sche Partitur der Gunlöd wird als Schlusswerk der Gesamtausgabe mit Beginn des nächsten Jahres bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

Bücher und Musikalien.

Meisterwerke deutscher Tonkunst.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus den Denkmälern deutscher Tonkunst, den Denkmälern der Tonkunst in Bayern und Oesterreich, an deren Herausgabe in Sammelbänden eine Reihe erster Musikgelehrter wie Guido Adler, F. X. Haberl, Hermann Kretzschmar, Rochus v. Liliencron, Adolf Sandberger, Max Seiffert und Emil Vogel beschäftigt sind, erscheint hier zum praktischen Gebrauch für Kirche, Schule, Konzert und Haus eine Auswahl in kleineren Einzelheften. Eine derartige Ausgabe kommt dem Bedürfnis der Zeit entgegen. Das Streben nach Hebung des Musiklehrerstandes, welches in einer vertieften Bildung, in einer umfassenderen Kenntnis der Musikwissenschaften gipfelt, zu welcher auch der Ueberblick über die gesamte Fachliteratur in ihrer historischen Entwicklung gehört, macht die Herausgabe der einschläglichen Werke in zugänglicher Form zur Notwendigkeit. Nur ein verschwindender Teil der Lehrenden hat Fühlung mit den grossen staatlichen Bibliotheken, noch weniger ist er in der Lage, sich die teuren Sammelbände zum eigenen Studium anzuschaffen. Und auch bei Erfüllung dieser Vorbedingungen bleibt die allgemeine Kenntnis der Werke und ihre Einführung im Unterrichtsplan ausgeschlossen. Da kann das Vorgehen der obengenannten Firma nur mit grosser Freude und Anerkennung begrüsst werden. Es liegen, speziell für das Klavierfach, heut vor: Johann Jakob Froberger (1600—1667) „Auswahl von Klavierstücken aus den Suiten und Tokkaten"; Johann Kuhnau (1660—1722) „Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken"; Gottlieb Muffat (1690—1770) Auswahl von Klavierstücken aus den „Componimenti musikali"; Samuel Scheidt (1587—1654) „Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken". — Die schwierige Auswahl und noch schwierigere Bearbeitung lag in den Händen Walter Niemann's, dem wir schon mehrmals bei solchen Arbeiten begegnet sind; er hat sie mustergiltig gelöst und es bleibt nur der Wunsch übrig, dass sich diese Schätze unserer Kunst, die nebenbei einen ausserordentlich instruktiven Wert besitzen, in recht weiten Kreisen einbürgern möchten. — Auf die Ausgaben, welche der Gesangsmusik und dem Orgelschatz gewidmet sind, kommen wir demnächst zurück.

Anna Morsch.

Georg Capellen: Japanische Volksmelodien als Charakterstücke für Klavier bearbeitet.

— 6 samoanische Volkslieder für Klavier mit oder ohne Gesang.

— Exotische Mollmusik, für Klavier, 1. Heft: Indien, 2. Heft: Egypten, Abessinien, Arabien, Babylonien, Algier.

Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Wie Kultur und Civilisation immer mehr den Orient mit dem Occident vereinen, so sucht auch nun die westliche Musik mit ihren allumfassenden Harmonien die orientalische Musik zu umwerben, sich ihr dienstbar zu machen. Verfasser träumt sogar von einer „Weltmusik", die beide Künste überbrückt und den klaffenden Unterschied schwinden lässt. Dieses Ideal bildet für den Verfasser den Motor, der ihn immer wieder treibt, uns musikalisch schwerfälligen Harmoniemenschen neue Melodien aus fremdartigen Quellen zuzuführen. Leider fliessen die Quellen bis heute nur spärlich und meist musikalisch unsauber, denn die Gefässe (Ganz - Halbstufen und Notenschrift) sind für eine Aufnahme schlecht geeignet. Jedenfalls möchte ich dem Verfasser raten, sich für neue Bearbeitungen die Originalmelodien von Radjah Sourindro Mohnn Tagore (Breitkopf und Härtel) und vor allem die japanischen echten Melodien in Urschrift in der Berliner Königl. Bibliothek einmal anzusehen. Die modifizierten Melodien in den Werken von Dalberg, Dittrich, Lange und Riemann zeigen im Leittonprinzip dasselbe Gepräge wie die Lieder unserer Vorfahren zur Zeit der Kirchentonherrschaft. Besonders regieren der aufsteigende Ganztonschluss und absteigende Halbtonschluss, die denn auch in phrygisch-harmonischer Form vom Verfasser ausgenutzt und unter den Begriff „exotische Mollmusik" gestellt worden sind. Die „eigene, hineingefühlte Ausdrucksmusik", die Verfasser für seine Bearbeitung voraussagt, trifft bei den sympathischen harmonischen Eigenheiten Capellen's in eindruckvollster Weise zu. Die vielen Oktavverdoppelungen dürften bei der Filigranarbeit in Zukunft wegfallen. Die exotischen Werke verdienen, schon als „Musik" an sich genommen, die weiteste Verbreitung.

Ludwig Riemann.

Johan Backer-Lunde: Op. 31. Phantasiestücke für Pianoforte.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Oben genanntes Werk umfasst eine grosse Anzahl leicht ausführbarer, melodischer und liebenswürdiger Pianofortestücke, die, ohne an Ursprünglichkeit einzubüssen, in Robert Schumann'scher Art gehalten sind und beim Unterricht wie auch für die häusliche Musikpflege von bestem Nutzen sein werden. Sie sind bereits auf der mittleren Unterrichtsstufe bestens zu verwerten und ohne Ausnahme geeignet, den Spieler musikalisch zu fördern. Ich möchte die hübschen Sachen sehr empfohlen wissen.

Wilh. Stenhammer: Op. 12. Sonate (As-dur) für Pianoforte.

Det Nordiske Forlag, Kopenhagen.

Ich schätze Wilhelm Stenhammer's früher erschienene Werke, sein Klavierkonzert und Streichquartett, höher ein als die As-dur Sonate, wenngleich sie sich immerhin als eine sehr respektable Arbeit darstellt. Ihr erster Satz erinnert beinahe mehr an eine Phantasie, ist frei hingeworfen und thematisch weniger anziehend als das Folgende. Sehr interessant ist das Molto vivace (C-dur, C), ein schnell dahinstürmender Satz mit einem fein geformten, höchst liebenswürdigen Trio, das einen scharf ausgesprochenen Kontrast zu dem Vorausgegangenen abgibt. Der langsame Satz (Lento e mesto, $^3/_4$) ist sehr stimmungsvoll, aber in seiner aphoristischen Kürze nicht eigentlich als einzeln stehendes künstlerisches Gebilde, sondern nur als Zwischenglied des Ganzen und Ueberleitung zum Finale (Allegro, $^2/_4$) aufzufassen. In diesem Satze ist alles ungemein lebendig und warm empfunden. Es ist ein Finale von überschäumender Kraft und vieler Energie. Dass der Tonsetzer in einem Seitensatze Herrn Mendelssohn eine ziemlich tiefe und ehrerbietige Reverenz macht, sei nur nebenbei erwähnt. Stenhammer setzt in seiner Komposition einen sehr tüchtigen Spieler voraus, seine Anforderungen sind keineswegs geringe, seine Darstellungsweise nach Seite der Harmonik und Rhythmik durchaus eben so modern als sein trefflicher, häufig weitausgreifender und grosse Klangeffekte erzielender Klaviersatz.

Moritz Moszkowski: Op. 73. Drei Klavierstücke.

Julius Hainauer, Breslau.

Am wertvollsten finde ich das dritte der oben genannten drei Stücke von Moritz Moszkowski — eine leidenschaftlich gehaltene, von feinen Gegensätzen erfüllte Tonskizze, die in musikalischem Sinne effektvoll ist. Ziemlich belanglos, wenn auch wohlklingend, ist die erste Nummer (Esquisse Vénetienne), ansprechend und melodisch sehr annehmbar das As-dur-Impromptu, dem auch mancherlei rhythmische Feinheiten zu eigen sind. Sämtliche Stücke weisen wieder Moszkowski's bekannten ausgezeichneten Klaviersatz auf und sind als gute Salonmusik zur Unterhaltung zu empfehlen.

Emil Sauer: Zweite Serenade für Pianoforte (Es-moll).

B. Schott's Söhne, Mainz.

Emil Sauer's zweite Serenade wirkt in erster Linie durch rein harmonische Finessen, dann durch raffinierte Behandlung und Ausnutzung aller gegebenen Klaviereffekte. Jedenfalls ein geistreiches, feines Stück, an welches sich aber nur vorgeschrittenere Spieler wagen dürfen.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband.

Schulgesangs-Kommission.

Wir machen die auswärtigen Mitglieder der Schulgesangs-Kommission, aber auch alle, die den Reformen im Schulgesangunterricht ein Interesse entgegenbringen, auf das der heutigen Nummer hinzugefügte Beiheft, No. 27 der „Musikpädagogischen Reformen“, aufmerksam. Die von Prof. Cebrian darin ausgesprochenen Ansichten sollen den Grundplan zu der dem preussischen Kultusministerium einzureichenden Petition bilden; es wäre dringend erwünscht, wenn möglichst zahlreiche Meinnngen dazu geäussert würden.

I. A.
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Dem Gedächtnis eines Unsterblichen.

Mozart als Klavier-Spieler, -Lehrer und -Komponist.

Von

Anna Morsch.

In dem soeben erschienenen letzten Bande der „Geschichte der Musik" von Dr. Karl Storck bezeichnet der Autor das achte Buch mit der Ueberschrift „Ins Sonnenland der Schönheit", und dieser Zug ins „Sonnenland" führt durch das Erwachen des deutschen Liedes, durch die vorbereitende Instrumentalmusik zu Haydn, zu „Mozart"! „Und wenn die Blüte ein Wunder ist, so ist die Vollendung zur Frucht das grössere. So ward uns Mozart: eine Offenbarung, keine Erkenntnis." Mit diesen Worten schliesst der Verfasser seine einleitenden Worte zum erwähnten achten Buche. — 150 Jahre sind vergangen, seit der Meister geboren wurde, dem die Kunst die sonnigsten Werke ewiger Jugend, ewiger Schönheit verdankt, Werke, die mit dem gleichen zauberischen Schimmer der Unsterblichkeit durch die Jahrhunderte leuchten, wie die Odyssee, die Sistina, an denen kein Erdenstaub je haften wird. Goethe hat einmal von Schiller gesagt: „Seine Muse lässt uns die Angst des Irdischen von uns werfen, aus der Endlichkeit in das Unendliche und Ewige uns emporschwingen, sie ruft uns zur Anschauung des Höchsten und Heiligsten auf". — Kann es ein treffenderes Wort für Mozart geben? Sein Schaffen hat nichts von Erdennot, von Schöpferqual an sich, in immer gleicher zauberischer Schönheit, Innigkeit und Frische entströmen ihm die Melodien, Wohllaut erfüllt seine Werke bei idealster Formvollendung, dass in der Tat keine Angst des Irdischen Platz hat —, der ganze Olymp in seiner Heiterkeit tut sich vor uns auf, Grazien und Musen schlingen ihren Reigen, eine Welt von Schönheit umflutet uns.

Mozart's Genius ist von so universaler Bedeutung, dass er jedem unserer grossen Tonheroen gleich nahe zu stehen scheint, gleichviel wo immer ihr eigenstes Wesen ruht, dabei immer er selbst, immer im Gleichgewicht mit seiner Natur, seinem Kunstbewusstsein, stets neu in jedem neuen Werk, und diese selbst hinreissend zu ihrer Zeit, hinreissend noch heut in ihrer strahlenden, unverwelklichen Jugend! Was bei aller Klangschöne, bei dem quellenden Melodienreichtum Mozart's Werken den unvergleichlichen Zauber leiht, ist der Ausdruck des geistigen Adels, der

eigenen inneren Harmonie, der sich den reinen Schönheitslinien der äusseren Form, des rhythmischen Schwunges, dem sinnlichen Klangreiz als grundlegender Faktor hinzugesellt. Die schöne Form entsprang bei ihm der schönen Seele! — In seinem Erdenwallen war Mozart ein Fremdling, ein Kind, — „ausser der Musik war und blieb er fast immer ein Kind", hat das Nannerl, seine Schwester, von ihm gesagt; in seiner Kunst aber war er ein Mann, und das schon zu einer Zeit, wo andere noch tief in den Kinderschuhen stecken. Man sehe das Bildchen an, das Battoni von ihm 1770 in Rom gemalt! Das sind die runden, weichen Linien des Kindes, aber aus den sinnenden, beobachtenden Augen, dem schön und energisch geformten Kinn, der hohen Stirn spricht der denkende, schaffende Geist. Warum erfüllt uns das Bildchen mit Rührung und Wehmut? Reinheit, Innigkeit, Treue leuchtet aus diesen seelenvollen Kinderaugen, aber sie erzählen auch von einer Zartheit, die keine rauhe Berührung duldet, die unter Tränen lächelt, mit dem freundlichen Gruss zugleich aber an den Abschied mahnt.

Mozart's universale Schaffenskraft zu beleuchten, kann nicht in dem Rahmen eines kurzen, der Erinnerung gewidmeten Artikels liegen —, aus dem vollen Blütenkranze sei nur seiner Beziehungen zum Klavier, als Spieler, Lehrer und Komponist für sein Instrument gedacht; er erwarb sich seine ersten Lorbeeren als Wunderkind durch seine frühzeitigen virtuosen Leistungen auf dem Klavier, aber diese spielend errungenen Ruhmeskränze auf seinen Künstlerfahrten durch Europa, sie wurden dem heranreifenden Komponisten, dessen Genius sehnsuchtsvoll den höchsten Höhen zustrebte, zu fast unheilvollem Verhängnis, — der Ruf als unübertrefflicher Klavierspieler blieb ihm — die Anerkennung als erster genialster Komponist der Zeit ward ihm versagt!

Aber zunächst lag heller Frühlingssonnenschein über des Kindes Tagen! Sorgende Elternliebe waltete über ihn und hütete seine ersten Schritte! Es ist bekannt, wie schon der dreijährige Knabe aufhorchend stehen blieb, wenn der Vater, Leopold Mozart, geigend im Zimmer auf und ab schritt, wie die Töne, einem himmlischen Strome gleich, die Kindesseele umfluteten; wir sehen ihn gespannt aufmerken, als der Vater dem siebenjährigen Nannerl die ersten technischen Griffe auf dem Klavier lehrte und nicht nachlassen mit kindlicher Bitte, bis er teilhaben durfte an diesem Unterricht. Und damit öffneten sich für den Knaben die Tore einer paradiesischen Welt! Die Kinderhändchen, welche kaum eine Quinte umspannen konnten, gaben alles, was dem Gehör zugetragen ward, auf den Tasten wieder. — Wir sind ungefähr über die ersten Stücke unterrichtet, die „Woferl" spielte; im **Mozarteum** in **Salzburg** wird ein dem Nannerl gehöriges Skizzenbuch aufbewahrt, in das teils von des Vaters, teils von anderen Händen die Tonstückchen eingetragen sind, die die beiden Kinder spielten, Sätzchen von **Agrell**, **Fischer**, **Wagenseil** u. A. Bei einigen stehen Anmerkungen des Vaters: „Diesen Menuet hat der Wolfgangerl im 4. Jahr erlernt", „Diesen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Januarii 1761, einen Tag vor seinem 5. Jahre, um $^{1}/_{2}$10 Uhr nachts in einer halben Stunde gelernt" u. s. w. Das neueste Heft der „Mitteilungen der Mozart-Gemeinde in Berlin" gibt im Text des Artikels „Vom Wunderkind zur Meisterschaft" das erste Stückchen dieses Skizzenbuches wieder; so einfach es ist, so erfordert es bereits eine gewisse Selbständigkeit beider Hände und eine über ein so zartes Alter hinausgehende musikalische Auffassung. Dasselbe Skizzenbuch enthält aber auch die ersten Kompositionsversuche des Knaben, von der Hand des Vaters aufgezeichnet: „Di Wolfgango Mozart, 11. May und 16. July 1762", kleine kindliche Sätzchen im Sinne der studierten Stückchen, die aber bereits durch ihre abgerundete Form und ihren Wohllaut auf den Schöpfer der späteren idealschönen Werke hindeuten.

Als Nannerl und Wolfgang 10 bezw. 6 Jahre alt waren, trat Vater Mozart mit ihnen die bekannten denkwürdigen Reisen durch halb Europa an, wahre Triumphzüge für „Woferl" der überall, wo er auftrat, verblüfftes Staunen, Zweifel, Enthusiasmus und Entzücken erregte. Der Vater selbst steht oft in bewunderndem Staunen vor diesem Rätsel der Natur, demutvoll um Kraft und Erleuchtung flehend, dass er dieses Gnadengeschenk Gottes in rechter Weise leite. Denn trotz Reiseunruhen, geselligen Zerstreuungen und Konzerten entwickelte sich der Knabe von Tag zu Tag; er spielte nicht allein Klavier, sondern auch die Violine, die Orgel; eine einmalige Andeutung genügte stets, ihm die Geheimnisse der Technik zu erschliessen, und schon auf diesen ersten Reisen zeigte sich das wunderbare Talent der freien Improvisation und die schöpferische

Kraft. In Wien (1762) spielte der Knabe bereits ein Konzert von Wagenseil, dem damaligen ersten Klavierspieler der Hauptstadt, Lehrer der Kaiserin und der Erzherzoginnen, und im nächsten Jahr, als er in Frankfurt war, berichtet eine Konzertanzeige: „Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des hochfürstlich Salzburgischen Kapellmeisters Herrn Leopold Mozart in den Gemütern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreimalige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Konzerts nach sich gezogen ..... der Knabe wird nicht nur Konzerte auf dem Flügel, und zwar die schwersten Stücke der grössten Meister spielen, er wird auch ein Konzert auf der Violine spielen, bei Symphonien mit dem Klavier akkompagnieren, das Manual und die Tastation mit einem Tuch gänzlich verdecken und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Klaviatur vor Augen hätte. Er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Akkorden auf dem Klavier oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern, Uhren u. s. w. anzugeben imstande ist, genauest benennen."

In Paris (Herbst 1763) spielte Mozart Kompositionen von Schobert, Eckart und anderen zeitgenössischen Komponisten. Suard berichtet über sein Auftreten: „Il étonnait tous les amateurs par la facilité et la précision, avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il laissait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie". — Hier in Paris wurden auch zum erstenmal Kompositionen des Siebenjährigen, 4 Sonaten für Klavier und Violine, gestochen, — die Anfangstakte der beiden ersten, die einen Begriff der Kompositionsweise des Knaben geben, sind gleichfalls in den eben erwähnten „Mitteilungen" abgedruckt.

Im April und Mai des Jahres 1764 spielte Wolfgang in London vor der englischen Königsfamilie Stücke von Wagenseil, J. Chr. Bach, Abel, Händel, alles prima vista, er begleitete der Königin eine Arie, dem Flötisten ein Solo, endlich improvisierte er über der Bassstimme einer Händel'schen Arie die schönste Melodie. Vater Leopold berichtet: „Es übersteigt alle Einbildungskraft; das, was er gewusst hat, als wir Salzburg verliessen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiss .... der grossmächtige Wolfgang weiss, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter, was man von einem Mann von 40 Jahren fordern kann ...." Leopold Mozart glaubte es wagen zu dürfen, mit eigenen Konzerten vorzugehen, um auch dem grösseren Publikum das „grösste Wunder der Natur", wie es auf den Konzertanzeigen heisst, vorzustellen. Das Wagnis gelang, die Leistungen der beiden Kinder erregten das höchste Entzücken und Erstaunen bei den „ersten Musikkennern Englands" und Leopold konnte mit Behagen von den grossen Einnahmen nach Salzburg berichten. Er veranstaltete, da der Zudrang zu den Konzerten so ausserordentlich war, tägliche Matinéen in seiner Wohnung, die hervorragendsten Musiker strömten herzu, der Knabe wurde wiederholt von den gewiegtesten Klavierspielern zu Wettkämpfen herausgefordert — „der unüberwindliche Wolfgang schlägt sie alle."

Eine Erkrankung des Vaters brachte einen Stillstand in das Konzertieren, aber die Musse ward fleissig zu Kompositionsversuchen benutzt, Wolfgang begann Symphonien für Orchester zu schreiben, und wenn auch diese ersten symphonischen Studien noch keine hervortretende Erfindung verraten, so ist doch staunenswert, wie er die Form bereits beherrscht. Schon bei den nächsten Konzerten konnte angezeigt werden, dass alle Instrumentalsachen eigene Kompositionen seien. Sechs Sonaten „pour le Clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flûte", liess Leopold Mozart auf eigene Kosten drucken; sie wurden der Königin mit einer vom Januar 1765 datierten Dedikation gewidmet.

Diese wohl allbekannten Tatsachen fanden nur Erwähnung, um als Grundlage für die späteren virtuosen Leistungen des heranreifenden jugendlichen Meisters zu dienen, — in der Folge können aus dem reichbewegten Künstlerleben nur einzelne Punkte, die Bezug auf unser Thema haben, hervorgehoben werden.

Nach dreijähriger Reisezeit, dem Siegeszuge im „Königreich Rücken", der fantastischen Schöpfung des fantasievollen Knaben, folgte in Salzburg eine Zeit ernstesten Studiums. Neben strengen kontrapunktischen Arbeiten, zu welchen die Aufgaben aus Fux' „Gradus ad parnassum" benutzt wurden, trieb der Knabe eifrig technische Studien; er studierte die Werke aller lebenden Komponisten, soweit er deren habhaft werden konnte, Sonaten von

Joh. Chr. Bach, Paradies, Lucchesi, aber auch Bach's und Händel's Werke und die älteren Italiener, komponierte dabei selbst 4 Klavierkonzerte, um bei neuem Ausfluge mit neuen Werken gerüstet zu sein. Wien war wiederum für die nächste Reise in Aussicht genommen, aber der dortige Aufenthalt von September 1767 bis Januar 1769 warf die ersten Schatten in die sonnige Jugendzeit des Knaben, die Traumbilder des „Königreich Rücken" begannen zu erblassen. Begleiteten schon äusseres Ungemach und Krankheit Vater und Kinder auf der Reise, so drängten sich in Wien Intriguen, Neid und Missgunst von allen Seiten auf ihren Weg. Wolfgang und Nannerl waren nicht mehr die Kinder, die man wie ein Naturwunder anstaunen und wie ein originelles Spielzeug liebkosen konnte; das 16 jährige Nannerl galt von Kennern als erste Klavierspielerin der Welt und die Leistungen des 11 jährigen Knaben auf allen Gebieten des Tonreiches stellten das Können der ehrwürdigsten Meister in Frage —, war es zu verwundern, dass man solchen Konkurrenten misstraute und ihnen nicht mit geöffneten Armen entgegen kam? Leopold Mozart bemerkte mit Staunen die veränderte Stimmung; noch blieb er voll Hoffnung, da ihm die kaiserliche Familie in gleicher huldvoller Weise gesinnt war, Joseph II. sprach den Wunsch aus, dass Wolfgang eine Oper schreiben und selbst dirigieren möchte —, so blieben sie ein ganzes Jahr, die Oper „La finta semplice" nach dem Text von Coltellini war längst vollendet, aber aufgeführt wurde sie nicht —, die Intriguen der italienischen Musikerpartei, die Aufführung zu vereiteln, trugen den Sieg davon. Ebenso wussten sich die „Klavieristen und Komponisten" Wiens der Anerkennung Mozart's als aussergewöhnlicher Virtuose zu entziehen, sie verfolgten in geschlossener Phalanx die Taktik, den Knaben zu ignorieren, ihn nicht zu hören, um ausser Stande zu sein, ein persönliches Urteil abzugeben. So konnten sie auf Befragen die Achsel zucken, Andeutungen über „wahrscheinliche Spiegelfechterei und Harlekinade" machen. Nur einmal gelang es Vater Mozart, seinen Knaben zu dem Vortrage eines eben vollendeten schwierigen Klavierkonzerts einzuschmuggeln, welches der Komponist noch nicht aus den Händen gegeben hatte. „Wolfgangerl spielte es, als wüsste er es auswendig. Das Erstaunen dieses Kompositeurs und Klavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben alles zu verstehen . . . . Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als dass dieser Knabe der grösste Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt, es war unmöglich zu glauben." —

Aber der Kampf mit den Dämonen, den finsteren Mächten des Lebens, hatte begonnen, üppig überrankten die Dornen des Künstlers Pfad, und nur sein Genius flog ungehindert seine Sonnenbahn, ungehemmt durch Erdenneid und Erdenweh!

Noch eine kurze Spanne Zeit der Bewunderung und Anerkennung, des Ruhmes war unserm jugendlichen Künstler gewährt, es waren seine Italienerfahrten, die den jetzt Vierzehnjährigen zum „Ritter vom goldenen Sporn", zum Mitglied der gelehrten „Accademia filarmonica" zu Bologna, zum „Signor Cavaliere" beförderten und seinem schaffenden Geist unerwartete Perspektiven öffneten. Seine Oper „Mitridate" errang in Mailand unerhörte Erfolge, von vielen grösseren Städten drängte man um Zusicherung zur Uebernahme neuer Opern; noch einmal schienen sich die Träume des Kindes, das „Königreich Rücken" und er als Herrscher des Tonreiches darin, verwirklichen zu wollen, fühlte er doch den lebendigen Quell in sich, eine Welt mit seinen Melodien zu erfüllen! — Aber das Traumbild sank und sank! —

(Fortsetzung folgt.)

Das System der Dur- und Molltonart.

Von

Wilhelm Rischbieter.

(Schluss.)

Das Zweiheitssystem der Molltonart kann, wie das in Dur, auch nur aus einer Verbindung der beiden nicht verwandten Dominant-Dreiklänge hervorgehen, und gestaltet sich demnach dasselbe in der A-Molltonart folgendermassen:

E gis H D f A.

Die aus diesem Systeme hervorgehenden Septimenakkorde E gis H | D, gis H | D f und H | D f A gehören, wie die aus dem Zweiheitssysteme der Durtonart hervorgehenden, zu den ursprünglichen Dissonanzakkorden und unterscheiden sich auch wesentlich von denjenigen, welche wir als Gebilde der Reflektion bezeichnet haben. Diese letzteren entstanden in Dur durch ein Ueberschreiten der oberen Dreiklangsgrenze. Da wir nun den Moll-Dreiklang als einen abwärts gebildeten Durdreiklang aufzufassen haben und das System der Molltonart demnach — vom Grundton des primären (positiven) Dominant-Dreiklanges ausgehend — aus einer Rückwärtsbildung hervorgeht, so können sich, und zwar in ganz folgerichtiger Weise, im Einheitssysteme der A-Molltonart die Dreiklänge E gis H und A c E mit den negativen Terzen c und f verbinden:

D f A c E gis H,

woraus die Septimenakkorde f A c E und c E gis H hervorgehen. Wenn wir hinsichtlich ihrer Entstehung diese beiden Septimenakkorde mit den Septimenakkorden Dur: I_7 und IV_7 vergleichen, so stellt sich folgendes heraus: In Dur verbindet sich der Unterdominant- und in Moll der Oberdominant-Dreiklang mit der tonischen Terz:

F a C e, c E gis H;
(C:IV) (a:V)

ferner verbindet sich der tonische Dreiklang in Dur mit der Ober- und in Moll mit der Unterdominantterz:

C e G h, f A c E.
(C:I) (a:I)

Aus dem hier Mitgeteilten ergibt sich, dass die Septimenakkorde der ersten Ordnung in Dur und Moll auf der zweiten, fünften und siebenten Stufe, und die der zweiten Ordnung in Dur auf der ersten und vierten und in Moll auf der dritten und sechsten Stufe ruhen.

Es wäre, wie schon Hauptmann gesagt hat, ganz ungehörig, wenn wir die Molltonart im Gegensatze der Durtonart eine künstliche Tonart nennen würden; denn das fertige Einheits- und Zweiheitssystem der Durtonart ist ein ebenso wenig von der Natur gegebenes, als die Molltonart ein künstlich gemachtes Produkt ist. Beides, Dur und Moll, ist etwas Höheres, als das natürlich Gegebene. —

Wenn wir die gleichnamigen Töne der C-Dur- und A-Molltonart hinsichtlich ihrer harmonischen Bestimmung mit einander vergleichen, so ergibt sich folgendes: In der C-Durtonart ist der Ton F Grundton und der Ton C ist Grundton und Quinte; in der A-Molltonart sind diese beiden Töne Terzen der Molldreiklänge I und IV. Die Töne a, e und h enthält die C-Durtonart als Terztöne; in der A-Molltonart finden wir dieselben als Grund- und Quinttöne:

F a C e G h D
D f A c E (gis) H.

Wir können daher die A-Molltonart als eine Ergänzung der C-Durtonart auffassen. Beide Tonarten bilden in dem Sinne ein Ganzes, wie es Mann und Weib bilden.

———

„Alle unsere Vorstellungen von Existenz," sagt Grillparzer, „sind nur vom Existierenden abgezogen, und wenn man das letztere aus den Augen verliert, so gibt es nur Träume, aber keine Wirklichkeiten, nicht einmal den Schein davon." Ein solches leeres Traumbild würde entstehen, wenn wir aus drei Moll-Dreiklängen eine Tonart bilden wollten:

d f a c e g h.

Die aeolische Tonart besteht aus diesen Tönen. Die Unnatur derselben wird in der Praxis dadurch beseitigt, dass man bei der Schlussfolge h—a, den E-Moll-Dreiklang in einen Dur-Dreiklang umwandelt. Wenn man aber mit den Tönen einer festbestimmten Tonreihe so beliebig umspringt, wie dies bei den meisten der sogenannten Kirchentonarten der Fall ist, so können diese letzteren doch unmöglich als logisch begründete Tonarten betrachtet werden. Die melodische Tonleiter unserer A-Molltonart enthält zwar auch Töne, welche dieser Tonart nicht angehören: aufwärts fis und abwärts g. Diese Töne werden aber grösstenteils nur in Anwendung gebracht, um die übermässigen Sekundfortschreitungen f—gis und gis—f zu vermeiden; auch erscheinen die harmoniefremden Töne fis und g fast immer als sogenannte Durchgangstöne. In Instrumentalmusik, wo die Folgen f—gis und gis—f dem ausübenden Künstler keine Schwierigkeiten verursachen, tritt die sogenannte harmonische Mollton-

leiter sehr oft auf; denn wenn auch die übermässige Sekundfolge eine unvermittelte ist, so ist dieselbe doch keineswegs eine unnatürliche, und zwar deshalb nicht, weil die A-Molltonart aus dem Dreiklange E gis H hervorgegangen ist. Wenn die Töne der aeolischen Tonart auch aus einem logischen Tonartgebäude hervorgingen, so müsste der melodische Schluss g - a als ein ganz natürlicher erscheinen; derselbe wäre auch viel leichter ausführbar, indem die Tonfolgen f — g — a leichter zu singen sind, als die Folgen f—gis—a. —

Wenn wir es unternehmen, die Töne der lydischen, phrygischen und dorischen Tonart systematisch zu ordnen, so ergibt sich folgendes:

1, h d f a c e g

2, a c e g h d f

3, g h d f a c e.

Die Unnatur des *ersten* dieser Tonartengebäude besteht darin, dass der Unterdominant-Dreiklang (h d f) ein *unselbständiger, dissonierender* Dreiklang ist; ein solcher Akkord kann aber in keinem logischen Tonartgebäude als *Dominant-Dreiklang* erscheinen.

Das *zweite* der obigen Tonartengebäude ist demnach ebenso hinfällig, wie das erste; ja es kann die phrygische Tonart (2) nicht einmal zum Abschluss gelangen, ohne dass der Dreiklang, den wir als den *tonischen* bezeichnen (e g h), in einen *Dur*-Dreiklang umgewandelt wird: also in e gis h.

Das dritte Tonartgebäude enthält den Widerspruch, dass der tonische Dreiklang (d f a) ein *Moll*- und der Unterdominant-Dreiklang ein *Dur*-Dreiklang, ein positiver ist; ein solcher bildet sich aber, wie bekannt, von unten nach oben: g (h) d (I——II), und kann demnach der Dur-Dreiklang in keinem lebensfähigen Tonartgebäude *unterhalb* eines Molldreiklanges zu stehen kommen, denn dieser letztere entsteht aus einer *Rückwärtsbildung*: d (f) a (II——I). Das Ungehörige einer Formation wie:

g h d f a
I — II
II — I

veranschaulicht Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“ (bei Besprechung des dreizeitigen Metrums) folgendermassen: „Wir können den metrischen *Durbegriff* uns als eine Beziehung des *Gegenwärtigen* zu einem *Zukünftigen*, den metrischen *Moll*-begriff als eine Beziehung des *Gegenwärtigen* zu einem *Vergangenen* vorstellen. — Die *metrisch-positive* Folge 1—2 verbindet ein *Heut* und *Morgen*; die *metrisch-negative* Folge, II—I, ein *Heut* und *Gestern*. — Die metrische Bestimmung 2—1 / 1—2 ist eine durchaus natürliche: sie setzt das *Heut* als Mitte, auf welches ein *Gestern* und *Morgen* sich bezieht; und ist in jeder Beziehung der harmonischen Bestimmung:

A c E gis H
I——II
II——I

gleichzusetzen. — Die Form:

(C e G h D)
I——II
I——II

setzt *Morgen* als *Heut* zu einem anderen Morgen: dem *Uebermorgen*; und die Form

(D f A c E)
II——I
II——I

setzt *Gestern* als *Heut* zu einem anderen Gestern: dem *Vorgestern*. In beiden Bestimmungen ist kein Widerspruch enthalten; in beiden ist das mittlere Moment nach einer von beiden Seiten ein Positives, ein Heut zu einem Morgen oder Gestern. In der Form 1—2 / 2—1 würde aber das mittlere Moment aus einem *Zukünftigen* unmittelbar *Vergangenes* werden müssen. Das kann es nicht, ohne im Uebergange ein *Gegenwärtiges* geworden zu sein. Diese folgewidrige Umwandlung ist die *Unwahrheit*, und daher, in diesem direkten Sinne, auch die *Unmöglichkeit* dieser Form; wie sie auch harmonisch, auf die Dreiklangsverbindung bezogen, sich unwahr zeigt, wenn wir die Quint eines Dur-Dreiklanges als Grundton eines Moll-Dreiklanges setzen, d. h. die positive Quint zu negativer umwandeln wollen:

G h D f A. —
I — II
II — I

Alle die hier besprochenen Kirchentonarten können gar nicht mit Fug und Recht „Tonarten“ genannt werden: *es sind leblose Schemen.*

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Der Bericht unseres geschätzten Referenten war leider bis zum Schluss der Redaktion nicht eingetroffen. A. M.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Die seit zehn Jahren in Berlin bestehende Virgil-Klavierschule ist von Prof. Gnstav Holländer känflich erworben nnd am 1. Jannar dieses Jahres dem Stern'schen Konservatorium angegliedert worden.

Im Kölner Konservatorium wurde am 3. Musikabend unter anderen Werken Jwan Knorr's „Thema und Variationen über ein russisches Volkslied" für 2 Klaviere aufgeführt.

Das Kölner Konservatorium hat durch den plötzlichen Tod Paul Haase's eine seiner besten Lehrkräfte verloren. Panl Haase hatte auf der Berliner Königl. Hochschnle seine gesangliche Ausbildung erhalten, er lebte lange in Rotterdam als Leiter eines eigenen Konservatoriums, machte von da aus zahlreiche Konzertreisen nach Deutschland und sang besonders viel in Rheinischen nnd Westfälischen Konzerten. Seit sieben Jahren war er am Kölner Konservatorinm angestellt, er war ein ausgezeichneter Pädagoge, viele seiner Schüler erhielten angesehene Stellnngen. Die grosse Wertschätzung, die ihm als Künstler, Lehrer nnd Mensch stets zn Teil geworden, prägte sich durch die grosse Anteilnahme bei seiner am 4. Jannar erfolgten Beisetzung aus.

Die Schule für höheres Klavierspiel von Minna Körner, Giessen, veranstaltete im Dezember bereits eine Vorfeier zu Mozart's 150. Geburtstage, die einen sehr würdigen Verlauf nahm. Eine grosse Reihe Klavierwerke, Duos für Klavier und Violine, resp. Violoncello kamen in gewissenhaftester, stilgerechter Ausführnng zu Gehör und boten reichen Genuss. Eine Deklamation „Mozart" leitete den Festabend stimmungsvoll ein.

Vermischte Nachrichten.

Sein 400. Orgel-Konzert veranstaltete am Mittwoch, den 10. Januar der Königliche Musikdirektor Bernhard Irrgang in der St. Marien-Kirche. Das erste seiner stets freien Orgelkonzerte fand am 1. Juni 1896 in der Heilig-Kreuzkirche statt. Auf dem Programm des 400. Konzertes standen Werke von J. S. Bach, J. W. Frank, J. P. Schulz, Mozart, Haydn, Verdi und Reger. An der Anfführung beteiligt waren Fran Grumbacher de Jong, Frl. Hemptenmacher und die neue Streichquartett-Vereinigung der Damen Gabriele Wietrowetz, Martha Drews, Erna Schulz und Engenie Stoltz.

Die Schlesischen Mnsikfeste haben für das mnsikalische Leben des deutschen Ostens eine derartige Bedeutnng gewonnen, dass sich die Notwendigkeit einer grossen Konzerthalle in Görlitz herausgestellt hat. Der anf 800000 Mark veranschlagte Bau einer Stadthalle für die Schlesischen Musikfeste nach Behring's Entwurf wnrde jüngst beschlossen. Der Musiksaal wird für ca. 2000 Zuhörer, 120 Musiker und 800 Sänger Ranm bieten und sich mittels besonderer Vorrichtung anch für kleinere Konzerte einrichten lassen.

In Paris wird Ed. Colonne am 28. Jannar anlässlich des 150. Gebnrtstages Mozart's eine Mozartfeier veranstalten, bei der Frl. L. Rally, bis vor kurzem Mitglied der Berliner Hofoper, solistisch mitwirkt.

Felix Berber, der bekannte Violinvirtuose in München, wurde vom Prinz-Regenten znm Königl. Professor ernannt.

Dem Oberkonsistorialsekretär Hermann Sonne zn Darmstadt wurde vom Grossherzog von Hessen der Charakter eines „Grossherzoglichen Rates" verliehen.

Die Dentsche Vereinigung für alte Mnsik in München veranstaltet am 21. Jannar in den Vier Jahreszeiten ihr zweites Konzert, dessen Programm Werke von Buxtehnde, J. S. Bach, F. W. Rnst, Znmsteeg, Mozart, Haydn und Johann Stamitz umfasst. Zur Leitung dieser intimen Orchesterkonzerte hat die Vereinigung als Dirigenten Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen gewonnen.

Ernst von Possart, der die Dichtung zu Wagner's „Nibelungen-Ring" wie bekannt, bereits in verschiedenen Städten vorgelesen hat, wird im

April zunächst in München, dann aber auch in anderen Städten die „Parsifal"-Dichtung öffentlich rezitieren.

Die ausgezeichnete Pianistin Annette Essipoff ist von Petersburg nach Berlin übergesiedelt und wird hier hauptsächlich pädagogisch tätig sein.

Professor Hermann Stange, akademischer Musikdirektor in Kiel, feierte am 19. Dezember seinen 70. Geburtstag. Er hat sich um die Hebung der Musik in Schleswig-Holstein grosse Verdienste erworben.

Ludwig Riemann-Essen hielt in einem vom dortigen „Christlichen Gewerkschaftskartell" arrangierten Volksunterhaltungsabend einen von gesanglichen Darbietungen begleiteten Vortrag über „Das Niederrheinische Volkslied". Frl. Betty Stern-Essen führte die erläuternden Gesänge aus.

Constantin Sander, der Inhaber der angesehenen Musikalien-Verlagsfirma F. E. C. Leuckart in Leipzig, ist am 20. Dezember daselbst im fast vollendeten 80. Lebensjahre gestorben. Er war der Senior der Musikalienverleger und überall hoch geschätzt. Sein Verlag umfasst die besten Namen der musikalischen Welt, er ist besonders reich in der Chor- und Orgelliteratur, aber auch der modernen Musik, ausserdem legte er besonderen Wert auf eine gediegene, geschmackvolle Ausstattung.

Richard Wolkenhauer, Inhaber der Hofpianofortefabrik G. Wolkenhauer in Stettin, starb am 23. Dezember im Alter von 71 Jahren.

Der rühmlichst bekannte Verlag von Max Hesse, Leipzig, bekannt durch seine Katechismen, seine Klassiker-Ausgaben, besonders aber durch das Riemann-Lexikon, feierte im Dezember das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens.

Für den so früh verstorbenen Münchener Komponisten Felix vom Rath veranstalteten die Kölner Konzert-, die Musikalische-Gesellschaft und das Konservatorium eine Trauerfeier. Von den Werken des Heimgegangenen wurden das Klavierkonzert, das Klavier-Quartett, Klavierstücke und eine Reihe von Liedern aufgeführt.

Bücher und Musikalien.

Otto Jahn: „W. A. Mozart". 4. Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. 1. Teil.

Dr. Ludwig Ritter von Köchel: „W. A. Mozart". Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner Werke. Bearbeitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee. 2. Auflage.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die beiden als klassisch zu bezeichnenden Werke ercheinen zu glücklicher Stunde in Neuauflagen, ein willkommenes Geschenk aller Mozartfreunde zu der bevorstehenden Jubelfeier. Otto Jahn's unübertreffliches Buch erlebt schon die 4. Auflage, wohl ein sicherer Beweis, dass Mozart noch immer der erklärte Liebling des deutschen Volkes ist. Jahn's Arbeit ist aber nicht nur an und für sich vorzüglich in Fassung, Anlage und Darstellung, es gewann unter den literarischen Erzeugnissen der musikalischen Literatur (die erste Auflage erschien 1855) dadurch eine hervorragende Stellung, dass es, ziemlich zum ersten Mal, die musikalische Geschichtsschreibung mit den Mitteln der philologisch-kritischen Methode verband und somit vorbildlich für spätere Musikhistoriker wurde. Als sich 1889 die dritte Auflage als nötig erwies (die zweite datiert vom Jahre 1867), war ihr Verfasser schon längere Jahre aus dem Leben geschieden und Hermann Deiters übernahm die Herausgabe. Er liess das Werk grundsätzlich in der ihm von Jahn gegebenen Fassung, fügte nur hinein, was die neueren Mozart-Forschungen seitdem zutage gefördert und berichtigte Ungenauigkeiten in den Briefen und in den Notentexten. Die jetzige 4. Auflage, von der zunächst nur der 1. Band vorliegt, hält an den gleichen Prinzipien fest, sie ist eine Wiedergabe der dritten, nur wurden die früher gemachten Zusätze jetzt im Text und in den Beilagen verwertet. Möchte das schöne, für die Kenntnis des Lebens und Schaffens Mozart's unübertroffene Buch sich immer weitere Kreise des deutschen Volkes erobern.

Während Jahn's Werk zu einem unveräusserlichen Besitz aller Musiker und Musikfreunde prädestiniert ist, wendet sich das Köchel'sche Werk direkt an den Fachmusiker. Mozart's schöpferische Kraft hatte etwas Schwindelerregendes, seine hinterlassenen Werke sind schier unübersehbar, zumeist ohne Opuszahl erschienen, dass die Orientierung bei Benutzung und bei Aufführungen die grössten Schwierigkeiten bereitete. Angeregt durch Jahn's Biographie unternahm es Ludwig v. Köchel, die Mozart'schen Werke zu sammeln, zu sichten und chronologisch zu ordnen, eine Riesenarbeit, die ihn zu allen den Stätten führte — London, Paris, Berlin und vielen anderen —, in denen Mozart's Wirken zu verfolgen war. So erschien 1862 das obengenannte Werk, welches als Köchel-Verzeichnis in der ganzen musikalischen Welt bekannt geworden ist. Köchel hat nicht nur von den 626 als authentisch beglaubigten Werken Mozart's die Titel und die Daten ihrer Entstehung mitgeteilt, er gibt auch bei den Instrumentalwerken die Besetzung, bei Vokalwerken die Texte, bei vielen die Daten und Orte ihrer ersten Aufführung u. s. w. an. Die jetzt

dnrch Paul Graf von Waldersee besorgte Neuausgabe bringt im Vorwort eine dankbar zu begrüssende kurze Biographie Köchel's, der im Jahre 1877 in Wien gestorben ist, aus der Feder von C. V. Rensch-Cannstatt, ausserdem vom Herausgeber eine grössere Zahl Berichtigungen und Ergänzungen auf Grund der inzwischen geschehenen Forschungen. Es sind, nach des Bearbeiters Bericht, 10 Werke gestrichen, 11 dazu neu eingefügt, endlich dem Anhange eine Reihe von neuen Angaben eingereiht, die sich auf unbekannte, unechte oder unvollendete Werke beziehen. So gibt auch dieses Werk Zeugnis von deutschem Fleiss und neben dem Jahn'schen Buche ist es einer der schönsten Erinnerungskränze, welcher dem Genius des unsterblichen Meisters gewidmet werden konnte.

W. Leinweber: „Die Silberkrönchen". Festspiel für Mädchenschulen und Pensionate zur Feier der Silberhochzeit des deutschen Kaiserpaares. Text von Carla Sermes.

L. Schwann, Düsseldorf.

Die bevorstehende Silberhochzeit unseres deutschen Kaiserpaares gab die Veranlassung zur Abfassung des vorliegenden Singspieles. Der poetische Inhalt des Textes, in Märchenform gehalten, ist allerliebst und der Auffassung kindlich-jugendlicher Gemüter angepasst. Bei dem Berggeist haben Kinder für die Jubelfeier des geliebten Herrscherpaares zwei Silberkrönchen bestellt und die Zwerge sind munter bei der Arbeit. Die Tochter des Berggeistes wird die Krönchen mit der Wunderblume berühren, wodurch die Gabe dem hohen Paare zu einem Unterpfande des Glückes wird. Aber Hexen und Kobolde sehen dem Werke missgünstig zu. Sie haben eins der Kinder in ihrem Bann gefangen, suchen es zu verleiten, die Wunderblume vor der Segnung zu zerstören, und versprechen ihm Freiheit und Reichtum. Die kleine Toni widersteht aber der Versuchung, sie will sich lieber selbst opfern, als dem Glücke des geliebten Kaiserpaares hinderlich sein. Durch diese Hingabe des Kindes wird der Bann gebrochen, es wird befreit, die Krönchen werden gesegnet und die Kinder feiern vereint mit den guten Geistern das Kaiserpaar im Silberkranz. Diesem hübschen Inhalt gesellt sich eine gefällige, wohlklingende und leicht auszuführende Musik, sodass sich das Werk zu Aufführungen in Schulen und Pensionaten vortrefflich eignen wird.

Anna Morsch.

Walter Niemann: Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt.

Bartholf Senff, Leipzig.

Der Verfasser hat mit grossem Sammelfleiss, unleugbarem Geschick und eindringendem Verständnis ein Werk zustande gebracht, das in seiner Art einzig dasteht. Er gibt mittels 15 (nicht 20, wie der Titel besagt) farbiger Tafeln zuerst eine gedrängte Uebersicht, in welcher Weise sich die deutsche Musik seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart entwickelt hat, und zeigt dann in besonderen Spezialkarten, wie weit und nach welcher Richtung hin unsere deutschen Grossmeister auf die Musik der übrigen hier in Frage kommenden Kulturvölker belebend und befruchtend eingewirkt. Kleine Pfeile, die auf den Spezialtafeln den Namen der betreffenden Komponisten beigefügt sind, zeigen an, wieweit sich der Einfluss dieser Meister entweder auf einzelne Persönlichkeiten oder ganze Schulen erstreckt, ein Verfahren, das in seiner gedrängten Kürze dem Leser sofort ein anschauliches Bild jeder einzelnen Entwicklungsphase an die Hand gibt. Die Art, wie namentlich auf der ersten Tafel durch vier verschiedene Farben die Hauptströmungen der deutschen Musik in ihren Berührungspunkten und Kreuzungen zur Darstellung gelangen, zeigt den Verfasser als einen Mann von scharfer Beobachtungsgabe, reifer Erfahrung und geläutertem Kunstverständnis. Umsomehr ist es zu bedauern, dass im Namensverzeichnis gerade der deutschen Komponisten Lücken enthalten sind, die dem Zweck des Werkes, ein „Leitfaden für jeden Musiker und Musikfreund" zu sein, in keiner Weise entsprechen. Auf der ersten Tafel erblicken wir als Hauptträger und eigentlichen Begründer unserer heutigen Musik Joh. Seb. Bach, dessen Stammlinie eine Zeitlang, als die Wiener und darauf die klassizistisch-romantische Schule ihren Siegeslauf durch die Welt antrat, sich als ziemlich dürftig und unfruchtbar darstellt, bis sie durch Kiel und Brahms neue Triebkraft erhält und sich dann in drei Nebenzweige verteilt. Etwas höher neben Bach gewahren wir als die Stammväter der Wiener Schule Mozart und Haydn, deren Linien sich sofort spalten, durch Beethoven wieder vereinigt werden und später mit ihrem Hauptzweig in die romantische Schule einbiegt, welch letztere sich in ihrer Hauptlinie wieder durch Wagner und Liszt in die neuromantische oder neudeutsche Schule umwandelt. Dies alles ist so übersichtlich und kunstverständig eingeteilt, dass kaum jemand eine stichhaltige Einwendung gegen diese Anordnung erheben dürfte. Auffallend bleibt, dass von Bach zur Wiener Schule kein Uebergang auf der Tafel angezeigt ist, wie er doch durch Bach's Sohn Philipp Emanuel und andere tatsächlich stattgefunden hat. Dass sich nicht alle Komponisten, namentlich während der Mendelssohn-Schumann'schen Periode, in bestimmte, festbegrenzte Schulen klassifizieren lassen, liegt auf der Hand, in einigen Fällen dürfte jedoch der Autor auf entschiedenen Widerstand stossen. Wenn er z. B. Mahler direkt aus der Wiener Schule hervorgehen lässt, so ist zu entgegnen, dass Mahler mit allen Fasern der neuromantischen Schule angehört und

seine ersten grossen Werke bereits geschrieben hatte, bevor er sich in Wien niederliess. Noch mehr wird man erstaunt sein, Nessler der Mendelssohn'schen Richtung beigezählt zu sehen. Nessler hatte leider keinen Tropfen Mendelssohn'schen Blutes in sich, sonst würde er nicht so triviale Opern geschrieben haben. Wurde dem Salonlied mit Abt, Meyer-Hellmund u. s. w. eine besondere Nebentafel eingeräumt, so hätte meiner Meinung nach mit weit grösserer Berechtigung auch dem niedrigen Genre der Liedertafelopern, wie sie damals nach dem Nessler'schen Vorbild wie Pilze aus der Erde schossen, eine besondere Rubrik zugewiesen werden müssen. Mit ausgesprochener Vorliebe beschäftigt sich der Verfasser mit der Entwicklung der Tonkunst in den ausserdeutschen Ländern, und wir begegnen hier Namen, die dem deutschen Leser, sei er in der Musikliteratur auch noch so bewandert, zum weitaus grössten Teil völlig unbekannt sein werden. Wir sehen alle irgendwie nennenswerten Komponisten von Holland, Spanien, Portugal, England, Italien, Frankreich, Russland sowie der nationalen Schulen in Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland, Böhmen, Ungarn und Polen mit ihren Hauptwerken namhaft angeführt. Aber auch hier ist der Verfasser nicht zuverlässig, denn unter den englischen Tondichtern fehlt, um nur ein Beispiel anzuführen, Josef Holbrooke, der Schöpfer einer ganzen Reihe grosser Gesangs- und Instrumentalwerke, dessen sinfonische Dichtung „Königin Mab" erst noch vor einem Jahr bei Gelegenheit des Musikfestes in Leeds zur Aufführung gelangte. Diese Bevorzugung ausserdeutscher Komponisten ist zum grossen Teil dadurch zu erklären, dass die Vorrede in vier und die Erläuterungen in fünf verschiedenen Sprachen abgefasst sind, das ganze Werk somit in erster Linie als betriebsfähiger Geschäftsartikel für das Ausland aufzufassen ist. Nach welchem Prinzip nun die Auswahl der deutschen Komponisten getroffen worden, bleibt vollständig unklar. Wenn man anfangs glaubt, der Verfasser habe zuvörderst mit entschuldbarer Vorliebe die Komponisten seines engeren sächsischen Heimatlands berücksichtigt, so zeigen sich aber auch hier empfindliche Lücken, denn es fehlen, um nur 2 Beispiele anzuführen, A. Ludwig in Dresden und vor allem der für die Geigenliteratur der Gegenwart hochwichtige H. Sitt in Leipzig. Dann sind wieder junge, erst in der Entwicklung begriffene Künstler angeführt, während sich das Werk über ältere gewichtige Namen wie H. Dorn und W. Taubert ausschweigt; beide haben verschiedene Opern und andere grosse Werke geschrieben, und Taubert speziell durfte schon als Schöpfer des von ihm zur wirklichen Kunsthöhe emporgetragenen Kinderliedes nicht übergangen werden. Das gleiche Schicksal widerfährt A. Klughardt, einem Tondichter von vielseitigster Begabung, dessen Fall von Jerusalem, als letzte Nachblüte des Mendelssohn'schen Oratoriums, noch vor wenigen Jahren von allen grösseren Konzertinstituten zur Aufführung gebracht wurde. Es fehlen ferner von den Opernkomponisten F. Hummel, v. Kaskel, Klauwell u. s. w. und von den Gesangs- und Instrumentalkomponisten, so viel mir gerade einfallen, Behm, Lazarus, Schütt, Sauer, Busoni, Bohm, Marteau, Bölsche, Straesser, G. Jensen, Ansorge, Koss u. s. w. u. s. w. Wenn aber der Verfasser nun vollends zwei unserer vornehmsten Komponisten, Philipp und Xaver Scharwenka, nicht einmal für erwähnenswert hält, so kann dem sonst so verdienstlichen Werk nach dieser Richtung hin keine Bedeutung beigemessen werden. Zum Schluss möchte ich noch auf einen merkwürdigen lapsus calami aufmerksam machen. Der Verfasser schreibt im Vorwort von der „phyllogenetischen Basis", die er dem Werk zu Grunde gelegt. Nun heisst phyllon im Griechischen das Blatt, phyle der Gau und phylon der Stamm. Selbstverständlich kann es sich hier nur um die letztere Bedeutung handeln. Wie ist es aber nun möglich, dass sich dieser Druckfehler dreimal im Vorwort wiederholen konnte?

Arno Kleffel.

Musikpädagogischer Verband.

Schulgesangs-Kommission.

Bemerkungen zum Antrag Cebrian,
betreffend den
einheitlichen Lehrplan für den Gesangunterricht
an höheren Lehranstalten etc.

Der Antrag ist nur freudigst zu begrüssen und verdient auf dem Musikpädagogischen Kongress kräftigst unterstützt zu werden. Da der Antrag aber mehr Form und Charakter einer Denkschrift trägt, muss er der Regierung in knapperer Form vorgelegt werden, zumal er eine ganze Reihe anderer Anträge nach sich zieht, die in den §§ versteckt liegen. Prof. Cebrian verlangt nämlich nicht allein bloss einen einheitlichen stofflichen Lehrplan, sondern auch eine nach Klassen und Stunden von den heutigen Einrichtungen vollkommen abweichende neue Gestaltung des Gesangunterrichtes an höheren Knabenanstalten. Und da wir der Regierung bei solcher Umwälzung nicht mit „Nägeln ohne Köpfe" kommen dürfen, so müssen wir von vornherein selbst prüfen, ob diese Anträge für die ganze preussische Monarchie durchgeführt werden können. Die durchaus gerechte Forderung, dass der Gesangunterricht für alle Klassen obliga-

torisch gemacht weıde, bedeutet für eine grosse Reihe von Anstalten ein Plus in der Stundenzahl und an Geldmitteln. Darin ist aber die wohllöbliche Behörde sehr harthörig. Wir würden darnm die Sache fördern, wenn znnächst ein statistisches Material zusammengetragen würde, das nns das Mehr an Stnnden nnd Geldmitteln ersichtlich machte. Denn die beiden Kategorien der Gesanglehrer, nämlich solche, die nur mit 8—16 Pflichtgesangstunden belegt sind, und technischer Lehrer, die ausser 4—7 Gesangstnnden noch ca. 20 andere Unterrichtsstunden erteilen, erfahren in der Mehrbelastung von 4 Stunden, wie Cebrian sie verlangt, eine verschiedenfache Behandlnng: Die Gesanglehrer erster Art müssten für diese 4 Stnnden besonders honoriert werden, die technischen Lehrer dagegen nicht. Diese letzteren geben für die 4 neuen Gesangstunden 4 wissenschaftliche Stnnden ab, die dann die Oberlehrer zu übernehmen hätten. Zur Illustrierung der etwaigen Mehrkosten habe ich eine kleine Tabelle zusammengestellt: I. = Zahl der höheren Knabenschulen in der betreffenden Provinz, II. = Anzahl der nur mit Gesang beschäftigten Lehrer, aus denen also die Mehrkosten hervorgehen, III. = technische Lehrer, IV. = Zahl der Anstalten, an denen überhaupt kein Gesangunterricht erteilt wird, weil sie entweder noch in der Entwickelung begriffen, oder weil sie einen besonderen Charakter (Gewerbeschnle etc.) haben, oder als Privatschulen den Gesangnnterricht ohne weiteres weglassen: (s. Zusammenstellung am Kopfe der nächsten Spalte).

Der Etat hätte hiernach für ca. 100 Lehrkräfte (II) an 400 Mehrstunden à 5 M. = 2000 M. einzustellen. Diese lächerlich geringe Summe dürfte eine Vermehrung nur durch solche Anstalten erfahren, an denen sämtliche Lehrkräfte voll beschäftigt sind, sodass die 4 Gesangstunden als Ueberstnnden bezahlt werden müssten. Auch die obligatorische Einführnng des Gesangunter-

Provinzen	I.	II.	III.	IV.
Ostpreussen	27	7	20	—
Westpreussen	31	4	26	1
(Berlin)	40	33	6	—
Brandenburg	66	16	34	16
Pommern	29	1	26	2
Posen	23	—	20	3
Schlesien	65	10	46	9
Sachsen	54	6	44	4
Schleswig Holstein	27	5	14	8
Hannover	53	8	40	5
Westfalen	61	4	51	6
Rheinland	134	5	108	21
Hessen-Nassau	44	—	43	1
Summa	654	99	478	76

richtes an den 76 Anstalten (IV) dürfte die Staatskasse nicht berühren. Schon nach dieser Tabelle könnte also die Regiernng nicht mit dem beliebten Einwand kommen: „Wir haben kein Geld.“

Die unterschiedlichen Lehrpläne, wie sie durch die heutige verschiedenfache äussere Gestaltnng des Gesangnnterrichtes vorliegen, werden durch den Lehrplan Cebrian's ausgezeichnet überbrückt. Aenderungen könnten sich nur auf Kleinigkeiten erstrecken, die Prof. Cebrian oder die Schulgesangskommission ausführt. Diese würde ich auch dem Kultusministerium zur Ausarbeitung des Sammelwerkes (Seite 453) vorschlagen, da die Mitglieder die abweichenden Bedürfnisse ihrer Heimatprovinz am besten kennen.

Ludwig Riemann.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Unter Mitwirkung der **„Musikgruppe Leipzig“** veranstaltete der Frauenbildnngsverein zum Besten des Angnste-Schmidt-Hauses eine Aufführung der „Kindertanz- und Spiellieder“, der „Volkslieder“ und der „kallisthenischen Studien“ von Jacques Dalcroze mit ausserordentlichem Erfolge. Es war eine sehr glückliche Idee des Komponisten, seine Begabnng für das Naiv-Anmutige in einer Verbindung von Wort, Ton nnd rhythmischer Bewegung zu zeigen. Von den 11 Kinderspiel- und Tanzliedern ist immer eins reizender als das andere. Die ganze Drolerie der Kleinen klingt im „Kirikiri-ka, nnd im „ganz kleinen Häuschen“ musikalisch aus. Im „Suppenverächter“ kommt das mütterliche Naturell des kleinen Mädchens zum Ausdruck, während die „kleinen Soldaten“ sich im strammen Marschtempo ergehen. Das Tanzlied vom „guten Rock, der Doktorbesuch“, das Tanzlied des „kleinen Hochzeitspaares“ stellen schon ziemliche Ansprüche an die jugendlichen Sänger, die aber dank der charakteristischen Rhythmen und graziösen Melodie restlos erfüllt werden konnten. Auch die 5 Volkslieder sind eine dankenswerte Bereichernng der Literatur für Franenchor, und die kallisthenischen Spiele (a. „die sprechenden Arme“, b. „Undine“, c. „die Mädchen aus Stein“) können um ihrer Wirksamkeit willen zu Festaufführungen warm empfohlen werden. Die Einstudierung sämtlicher Nummern hatte Frl. Margarete Claus (Mitglied der Musikgruppe Leipzig) übernommen, welche auch stimmnngsvoll hinter der Kulisse die Klavierbegleitung spielte. Der Chor wurde durch der Gruppe angehörende Gesanglehrerinnen verstärkt. Selbstverständlich mussten sich die grossen und

kleinen Sänger und Sängerinnen, weil sie gleichzeitig zu spielen hatten, vom Notenblatt emanzipieren, und — was noch mehr sagen will — auch vom Taktstock. Trotzdem „passierte“ absolut nichts. Die einfache Tatsache spricht am lautesten für die Sorgfalt, mit der Frl. Claus ihrer Aufgabe gerecht geworden war.

Am 15. November hielt Frl. Anna Morsch, einer Einladung der „Musikgruppe Cassel“ folgend, einen Vortrag über Theodor Kirchner und Adolf Jensen, zwei Tondichter auf dem Gebiete der feinen intimen Hausmusik. Die Vortragende zeichnete in anschaulicher Weise und gewählter, formschöner Sprache den Lebensgang der beiden Komponisten und würdigte ihre Erzeugnisse, indem sie auf Grund langjähriger Erfahrung im Unterrichtsbetriebe und gründlichen musikgeschichtlichen Wissens diejenigen Werke näher charakterisierte, welche als eine Vervollständigung der wirklich guten Unterrichtsliteratur und der vornehmen Hausmusik zu gelten haben, aber noch viel zu wenig bekannt und eingeführt sind. Klavier-, Violin- und Gesangsvorträge, ausgeführt von Mitgliedern der Gruppe, unterstützten die Darlegungen der Rednerin; von Kirchner'schen Werken wurden ausgeführt: Sätze aus „Miniaturen“ op. 62. „Kleine Studien“ op. 71, „Nachtbilder“, op. 25, „Album“, op. 26 und verschiedene Lieder; von Jensen aus den: „Etüden“, op. 32, „Idyllen“, op. 43, „Abendmusik“, op. 59. „Wanderbilder“, op. 17, „Romantische Studien“, op. 8 und fünf Nummern aus den „Dolorosa-Liedern“, „Murmelndes Lüftchen“ und „Frühlingsnacht“. — Der Vortrag und die musikalischen Erläuterungen fanden bei dem zahlreichen Publikum allgemeinen Beifall.

Zum Besten der Hilfskasse für Musiklehrerinnen plant die „Stuttgarter Musikgruppe“ eine Reihe von „Historischen Volkslieder-Abenden“, von denen der erste am 13. Dezember stattfand. Das Programm war hochinteressant und in äusserst geschickter Weise zusammengestellt. Von Frauenchören und a cappella - Quartetten kamen u. a. zu Gehör: „Blau Blümlein“ (Rheinisches Volkslied nach einer altgermanischen Sage), „Ich fahr' dahin“ (14. Jahrh.), „Hirtenlied mit Echo“ (aus den mittelalterlichen Weihnachtsspielen), „Wach' auf, mein's Herzens Schöne“, „Die Wollust in dem Maien“ (16. u. 17. Jahrh.). Ferner Sologesänge; „Das Albertuslied“ (992). „Frauenschöne“ (12. Jahrh.), „An Frau Minne“ von Fürst Wizlav (13 Jahrh.), „Minnelied“ aus dem Lochheimer Liederbuch (1460), „Die Linde im Tal“ (1545), „Unsere liebe Fraue“ (1601) und andere alte Volksgesänge. Dann Lieder von J. A. P. Schulz, H. G. Nägeli, Himmel und Silcher. Den begleitenden Vortrag hielt Frau Roos, welche auch die Chöre leitete und die Klavierbegleitung der Sololieder ausführte; die Konzertsänger E. Krempel und O. Staiger waren sowohl bei den Quartetten, als auch durch Solovorträge beteiligt.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Dem Gedächtnis eines Unsterblichen.

Mozart als Klavier-Spieler, -Lehrer und -Komponist.

Von

Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Auf die bunten, wechselvollen Bilder der italienischen Reise folgten vier stille arbeitsvolle Jahre in Salzburg. Der Sonnenglanz erblich mehr und mehr, die Fesseln zogen sich immer enger um den hochfliegenden Genius; sehnsuchtsvoll richteten sich die Gedanken in die Ferne, während Enttäuschungen, Demütigungen aller Art ihn bei seinem ermüdenden Hofdienst trafen. Wolfgang bezog als Salzburgischer Konzertmeister ein Monatsgeld von 12 Gulden und 30 Kreuzern und musste für diesen entwürdigenden Lohn sich die rücksichtsloseste Behandlung gefallen lassen. Einzelne Lichtblicke, wie der Auftrag, für München eine Oper zu schreiben, halfen seiner Frohnatur immer wieder über den Druck des Tageslebens fort. Unermüdet war er im Schaffen; er hatte in seiner Stellung als Konzertmeister für die zahlreichen Hof- und Hauskonzerte zu sorgen; so entstanden eine ganze Reihe von Sinfonien, Ouvertüren, Sonaten, Divertimenti, Violinkonzerte und ähnliche Werke. Auffallend ist der Mangel an Klavierkompositionen aus dieser Zeit. Das Klavier scheint bei den Hofkonzerten nicht als Soloinstrument zugelassen zu sein; zu eigenen „Akademien" (Konzerten) war Salzburg zu klein, — Mozart konnte sein Virtuosentum nur bei Privatgelegenheiten zeigen, wo er dann stets durch sein Spiel, seine Kompositionen, vorzugsweise aber durch seine freien Fantasien, in denen er Meister war, seine Zuhörer bis zur Begeisterung hinriss. Von Klavierkompositionen aus jener Zeit sind bekannt: „Variationen über ein Menuett" von dem damaligen berühmten Oboisten Fischer, die glänzende Bravour im Vortrage erfordern, einige „Klaviersonaten" in dreisätziger Form, zwei „vierhändige Sonaten" und verschiedene „Klavierkonzerte", die er für Reisen und Ausflüge in Aussicht nahm. Auch ein Konzert für „3 Klaviere" ist in dieser Zeit entstanden, Mozart hatte die Freude, es in Augsburg (24. Okt. 1777), als es ihm einmal gelungen war, auf kurze Zeit dem Salzburger Sklavendienst zu entfliehen, in einem Konzert unter lebhaftestem Beifall zur Aufführung zu bringen. Er schreibt in seiner drolligen Weise dem

Vater darüber: „Es war ein rechtes Getös und Lärm. Herr Stein machte nichts als Grimassen für Verwunderung, Herr Demmler musste beständig lachen.“ (Mit beiden Genannten spielte Mozart das Konzert.) „Graf Wolsegg lief immer im Saale herum und sagte: So habe ich mein Lebtag nichts gehört. Ich muss Ihnen sagen, dass ich Sie niemals so spielen gehört, ich werde es auch Ihrem Vater sagen, wenn ich nach Salzburg komme.“

Aus den in dieser Zeit geschaffenen Klavierkompositionen lassen sich Schlüsse ziehen, welche Ansprüche Mozart an den ausübenden Tonkünstler stellte. Das Hauptgewicht ruht in dem melodischen Element, seine Melodien erfordern gesangvollen Vortrag, sie sind reichlich mit zierlichen „Agréments“ ausgestattet, die eine feine, durchsichtige Ausführung verlangen. Der Triller wird sehr häufig angewendet, man muss sich aber den rasch verhallenden Ton der alten Instrumente vergegenwärtigen, um das Ausschmücken länger auszuhaltender Töne zu verstehen. Geschmeidigkeit der Finger, Ausdauer der Hand bei Passagen und begleitenden Figuren waren ein unerlässliches Erfordernis, aber alle schwierigen technischen Anforderungen, wie Oktavenspiel, Terzen- und Sexten-Gänge kommen noch wenig oder gar nicht vor.

Man kann die Klavierliteratur der Zeit nur recht verstehen, wenn man das Klavier selbst, den Stand seiner Entwicklung in's Auge fasst, erst damit gewinnt man zugleich ein Urteil über seine Spieler und besonders über Mozart's Spiel. Das Klavier befand sich in Mozart's Jugendzeit in einer Uebergangsperiode, die neue Erfindung der Hammermechanik, des danach benannten Pianoforte, drängte allmählich das Clavichord und das Clavicymbalum, die alte Flügelform, zurück. Das Clavichord wurde jedoch von den Musikern zum Solovortrag immer noch bevorzugt. Philipp Emanuel Bach, der Begründer des modernen Klavierstils, bediente sich mit Vorliebe des Clavichords; er schreibt in seinem klassischen Werke: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“: „Die neueren Fortepiano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viel Vorzüge, ohngeachtet ihre Traktierung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiert werden muss. Sie thun gut beim allein spielen und bei einer nicht gar zu stark besetzten Musik; ich glaube aber doch, dass ein gutes Clavichord, ausgenommen dass es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein, und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavichord ist also das Instrument, worauf man einen Klavieristen auf das genaueste zu prüfen fähig ist.“

Unter der „Bebung“ war eine Spielmanier verstanden, die heut aus unserer Technik verschwunden, weil sie auf dem Pianoforte nicht auszuführen ist. Bei den Clavichorden wurde nämlich beim Anschlag einer Taste ein Metallstift gegen die Saiten gedrückt, der sie zum Tönen brachte und so lange an den Saiten blieb, bis man die Taste wieder losliess. Durch sanftes Nachdrücken oder ein Wiegen des Fingers auf der Taste entstand ein eigentümliches Vibrieren des Tones, das sehr reizvoll wirkte und von den Spielern mit Vorliebe angewandt wurde. — Neben Bach traten fast alle konservativen Elemente für das Clavichord ein; wir finden unter diesen Kämpfern auch den Dichter und Aesthetiker Daniel Schubart, der u. a. über dasselbe schreibt: Das Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süsse Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Pianoforte. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die stärkere oder leisere Berührung der Faust können das Schwellen und Schweben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern veratmende Triller, das Portamente, mit einem Wort: alle Züge des Gefühls bestimmt ausgedrückt werden“, u. s. w.

Wir sind nicht genau unterrichtet, auf was für einem Instrument der jugendliche Mozart im Hause des Vaters seine Studien begonnen hatte, aber das wissen wir, dass es seinen Wunderfingern ganz gleich war, welch' eine Art der verschiedenen Instrumente man ihm zum Spielen bot, er war sofort Meister der Tastatur. Als er als 21jähriger Jüngling nach Augsburg kam, — es war der langersehnte Ausflug während des oben geschilderten Sklavenlebens in Salzburg —, suchte er sogleich den dortigen berühmten Klavier- und Orgelbauer Georg Andr. Stein auf, und dessen Pianoforte, deren Hämmerchen sich in Messingkapseln bewegten, entzückten ihn so, dass er fortan, wie er seinem Vater in einem ausführlichen Bericht schreibt, nur auf diesen mit kräftigerem und vollerem Ton ausgestatteten Instrumenten spielen wolle. „Ich

habe hier und in München schon alle meine Sonaten recht oft auswendig gespielt — —, die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus." Und die Mutter, welche Mozart auf dieser Künstlerfahrt begleitete, schreibt von Mannheim aus: „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt, er spiellet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich traktieren, dass man es noch niemals so gehört hat, mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, dass seines gleichen nicht zu finden sei. Obwohl hier Beecké gewesen, sowie auch Schubart, so sagen doch Alle, dass er weit darüber ist in der Schönheit und Gusto und Feinigkeit, auch dass er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, dass bewundern sie Alle auf's höchste." —

Schon während seiner Salzburger Zeit war Mozart als Lehrer tätig, er hatte Zutritt zu den Hof- und Adelskreisen, man lud ihn zu den Gesellschaften und er unterrichtete die Töchter des Hauses. Die Gräfin Lützow, die drei Gräfinnen Lodron waren seine Schülerinnen, für die er Sonaten und Konzerte zum Studium komponierte. Ueber die Art seines Unterrichts erfahren wir erst später aus seiner Wiener Zeit; nur einmal hören wir von ihm selbst etwas darüber —, Mannheim 1877 —, als er der unwürdigen Salzburger Verhältnisse müde, dem Erzbischof seinen Dienst gekündigt hatte und nun, in Gesellschaft der Mutter, nach neuen Anknüpfungspunkten suchte. Er unterrichtete während seines fünfmonatlichen Mannheimer Aufenthalts die damals 13jährige Tochter von Cannabich, dem bekannten Komponisten und Leiter der Mannheimer Kapelle und schreibt über sie: „Wenn ich ihr förmlicher Meister wäre, so sperrte ich ihr alle Musikalien ein, deckte ihr das Klavier mit einem Schnupftuch zu und liesse ihr so lang mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordenten usw. exercieren, bis die Hand völlig eingericht wäre, denn hernach getraute ich mir eine rechte Klaviristin aus ihr zu machen."

Dass dem hochfliegenden Geiste unseres damals 21jährigen Künstlers schon zu jener Zeit das Unterrichten eine Last dünkte, lesen wir aus einer Briefstelle an den Vater, in dem es sich um einen geplanten Ausflug nach Paris handelte, dem Mozart widerstrebte: „Ich habe nachgedacht, was ich in Paris zu tun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren, und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyspiel. Ich hätte zwei Skolaren haben können, ich bin zu jedem dreimal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lektion geben, besonders wenn ich sehe, dass eins Genie, Freude und Lust zum Lernen hat. Aber zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht und sollte es mir auch viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Klavierspielen usw." — Aber trotz dieses gelegentlichen Aufbäumens seines schaffenden Genius gegen die Sklavenketten des Stundengebens blieb Mutter und Sohn nichts übrig, um den längeren Aufenthalt in Mannheim zu ermöglichen, als die Annahme des Anerbietens von dem Hofkammerrat Serrarius gegen Wohnung, Holz und Licht den Unterricht seiner Tochter zu übernehmen. Und dazu war diese „Hausnymphe", wie Mozart sie nannte, nicht einmal talentvoll!

Die nächsten Jahre bringen für unser Thema wenig Ausbeute. Mozart hatte sich dem Wunsche des Vaters gefügt und war in Begleitung der Mutter nach Paris gegangen —, schweren Herzen, denn in Mannheim war in des Jünglings Herz die erste Liebe —, die Liebe zu Aloysia Weber —, eingezogen, aber in kindlicher Ergebenheit opferte er die heissen Herzenswünsche dem Machtwort des Vaters. Eine ernste Prüfungszeit folgte, Enttäuschungen über Enttäuschungen harrten seiner in Paris, dazu starb die Mutter, er musste sie in der fremden Erde begraben und nun war es wiederum der Vater, der zur Rückkehr in die Salzburger Verhältnisse drängte, wo ihm jetzt von seinem früheren Despoten, dem Erzbischof Hieronymus, eine feste Anstellung mit 500 Gulden Gehalt geboten wurde. Zögernd wandte er sich der Heimat zu —, die Untreue der Geliebten war der erste Schlag, der ihn empfing; zwei Jahre Hofdienst in Salzburg folgten; grollend, zagend, schrieb der gefangene Aar die vorschriftsmässigen Hof- und Kirchenmusiken und nur die Liebe zum Vater liess ihn die despotischen Launen seines Gebieters ertragen. Aber der Gedanke, hier in dem engherzigen, kleinbürgerlichen Verhältnissen in seiner Kunst zu verkümmern, liess ihn oft verzweiflungsvoll an seinen Ketten rütteln. Da kam als

Lichtstrahl die Aufforderung für München eine Oper zu schreiben —, aufjauchzend folgte er dem Rufe, im „Idomeneo“ legte er die Probe seiner vollen gereiften Künstlerschaft ab, sie gab ihm dem Mut mit seinem Despoten, dessen Befehl ihn nach Wien beschied, völlig zu brechen, und als freier Mann fortan in Wien zu bleiben.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Reform des theoretischen Unterrichts auf unseren musikalischen Lehranstalten.

Von

Hans Schaub.*)

III.

Die beste Führerin in dem Stadium der musiktheoretischen Entwicklung, in welchem sich nunmehr der Schüler, welcher die Harmonielehre im wesentlichen erfasst hat, befindet, ist ohne jeden Zweifel die Geschichte der Musik. Man sollte sich dieser Einsicht nicht länger verschliessen und den Verlauf der Studien so einrichten, dass der Schüler alle Stile wenigstens genau kennen lernt. Was weiss der Kontrapunktschüler von heute von der Entstehung und allmählichen Entwicklung seiner Disziplin? Was kennt er von den tastenden Versuchen der polyphonen Kunst vor Lassus und Palestrina, wie ist er über das Organum, den Discantus und den Faux bourdon unterrichtet? Wie steht es endlich mit seiner Kenntnis der grossen Meister der römisch-niederländischen Schule selbst? —

Es wird uns von dem Lehrer Cherubini's berichtet, dass er es liebte, seinen Schülern die „Mysterien“ der Kontrapunktik hinter Schloss und Riegel bei mattrotem Lichte in einem von Weihrauchwolken verdüstertenRaume beizubringen. Indem wir uns eines Lächelns des Bedauerns für den armen Schüler nicht enthalten können, müssen wir trotzdem aus diesen Mitteilungen ersehen, dass es den damaligen Lehrmeistern des Kontrapunktes offenbar darum zu tun war, den Wert der Lehre, vielleicht auch ihrer speziellen Mitteilungen so viel wie möglich auch äusserlich zu steigern, denn wir haben keinen Grund anzunehmen, dass diese oft „hochgelahrten“ Herrn ausschliesslich Charlatane gewesen seien. Warum ich das hervorhebe? — Weil wir seit einem Menschenalter bestrebt sind, die Lehre so viel wie möglich zu verallgemeinern und bei diesem Bestreben zu weit gegangen sind. Entgegengesetzt aller Entwicklung arbeitet unser Schüler von der ersten Unterrichtsstunde an seine Uebungen im Kontrapunkt in Dur und Moll. Vielleicht erfährt er vorübergehend von der Existenz der „Kirchentöne“, welche doch einzig und allein das Fundament bilden, auf dem der eigentliche „strenge Satz“ und auch die Kunstwerke der niederländischen und römischen Schule erstanden. Seine bis dahin durch keinerlei Kenntnis getrübte Ansicht: „am Anfang war die Harmonielehre“ erhält dadurch allerdings einen argen Stoss und der intelligente Schüler fragt sich vielleicht, warum ihn denn seine Herren Magister gerade den entgegengesetzten Weg führen, wie ihn die Entwicklung der Tonkunst genommen hat, die uns zeigt, dass die Harmonie ein Produkt des Kontrapunktes ist und nicht umgekehrt. Hierüber sei indessen kein Wort verloren, da diese Sache eine Besprechung für sich, die ich mir für später vorbehalte, verdient. Auf jeden Fall ist es nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, dass der durchschnittliche Schüler unserer Konservatorien — d. h. derjenige, der sich bezüglich seiner Studien ausschliesslich auf seine Lehrer verlässt, schwerlich nach absolviertem Studium von Palestrina mehr kennt, als etwa „O bone Jesus“ und ähnliche, in der Wüllner's chen Chorschule enthaltene Sätzchen. Er nimmt in der Regel diese Kompositionen gleichsam als Kuriositäten auf, aus deren befremdenden Klängen er dann die Ueberzeugung schöpft, dass derlei Werke heutzutage „überwunden“ sind oder „nur ein historisches Interesse zu beanspruchen haben“. Von den Anfängen der mehrstimmigen Schreibweise im 8. und 9. Jahrhundert an, bis auf Bach findet sich also nur eine grosse Lücke, da der Lehrer glaubt, seine Pflicht getan zu haben, wenn er ausser den oben erwähnten Sätzchen von Palestrina vielleicht noch einige aus dem „magnum opus musicum“ des Orlandus Lassus an die Tafel schrieb, und der Schüler — nun, der weiss es eben nicht anders. —

Den ersten und unverzeihlichsten Fehler beging die musikalische Theorie, als sie die Lehre von den Kirchentonarten, dem Fundament der niederländisch-römischen Kunst und der ganzen mittelalterlichen Musik aus ihren Lehrbüchern verbannte. (Dehn und seine Schüler.) Nahezu bis J. S. Bach herrschte der — auf diesem System gegründete — Stil fast ausschliesslich und ohne seine genaue und eingehendste Kenntnis ist es unmöglich die Entwicklung der vorbachischen Musik zu verstehen und ihre Meisterwerke völlig zu erfassen und zu geniessen. Auch neuerdings kommt

*) Fortsetzung aus No. 20 v. J.

man zu der Ueberzeugung, dass es ausser dem beständigen Modulieren der modernen Musik nur einen Weg gibt, dem übermässig ausgebeuteten Dominantsystem aus dem Wege zu gehen, nämlich die grössere Berücksichtigung und Wiederbelebung der alten Tonarten; — Brahms und Tschaikowsky verwenden dieselben ausserordentlich häufig in ihren Werken, von Chopin, Dvořák und Grieg zu schweigen, bei denen diese Tonarten einen Hauptfaktor ihrer nationalen Musik abgeben.

Man ist noch weiter gegangen, hat die „Gattungen" entfernt und den Schüler mit dem 4stimmigen Kontrapunkt Note gegen Note beginnen lassen, um ihm dann gelegentlich mitzuteilen, dass der „Stil", den man nun lernt, eigentlich auf ganz anderen Prinzipien beruht, die dann zu finden und über welche sich klar zu werden das zweifelhafte Vergnügen des wissbegierigen Schülers ist, der bestimmt nicht besser daran ist wie sein — vor 200 Jahren von dem matten Licht der Autorität geblendeter und den Weihrauchwolken falscher Vorstellungen umhüllter — Kollege. Sehen wir zu wie der Kontrapunktunterricht, der eine zureichende Kenntnis des ganzen Stiles, ein wirkliches praktisches Können als Ziel hat und sich nicht daran genügen lässt, den Schüler so weit zu bringen, dass er nach 2 Jahren eine Fuge mit obligatem Sequenzgeleier oder mit Müh' und Not ein Mottettensätzchen zu Wege bringt, zu leiten sei. —

Der im 5. Semester befindliche Schüler, der neben seiner für ein weiteres Jahr zu besuchenden Ausbildungsklasse der Harmonielehre nun auch Kontrapunkt treibt, ist zunächst über die allmähliche Entwicklung des mehrstimmigen Stiles zu unterrichten; man zeige ihm die Aufzeichnungen der ältesten uns bekannten Kompositionen, freue sich mit ihm über die schöne Zeit, wo man noch 2 Stimmen in Oktaven oder reinen Quinten führte, mache ihn mit den 3 am Anfange dieses Abschnittes erwähnten Abarten oder besser Vorläufern des Kontrapunktes bekannt und zeige ihm Sätzchen aus dieser Zeit, wie solche sich in Riemann's Musikgeschichte, diesem einzigen Werke, vielfach vorfinden. Man gehe danach zur Nutzanwendung über, mache den Schüler darauf aufmerksam, dass unser Dur- und Mollsystem erst eine Errungenschaft der Neuzeit ist und zeige ihm den heute noch nachhaltigen Einfluss der „Kirchentöne" an ihm bekannten Werken, wie russischen oder nordischen Volksliedern, alten Chorälen u. s. w.

Hierauf erkläre man eingehend die alten Tonarten, welche nun für ein ganzes Jahr das Material für die Uebungen des Schülers abgeben. Man lasse einstimmige Melodien bilden, indem man jedoch aus pädagogischen Gründen die 4. (lydische) und 7. (hypophrygische) Tonart ausschliesst. Zu allen Uebungen sind Beispiele zu geben, denn „man lernt nur an Beispielen" sagt R. Wagner. Solche finden sich in der alten katholischen Musik und sind aus derselben oder aus der jüdischen Liturgie zu entnehmen. Nach reichlicher Uebung beginne man mit dem 2stimmigen Satz und übe ruhig die „Gattungen", zu denen man dann, wie B. Scholz rät (Lehrbuch des Kontrapunktes, Breitkopf & Härtel), noch eine neue hinzufügt: das Kontrapunktieren zu einem bewegten Cantus firmus. Dasselbe übe man hierauf im 3- und 4stimmigen Satz, während man zu gleicher Zeit die einfache 2- respektive 3stimmige Fuge durchgeht und üben lässt.

Man sage mir nicht, dass dies alles theoretisch gut erdacht, praktisch indessen des Ungewohnten und Neuen wegen nicht durchführbar sei; — ich habe mit meinen Kontrapunktklassen des „Breslauer Konservatoriums der Musik" die Probe auf die Durchführbarkeit meiner Ansichten gemacht; allerdings weilte kein Schüler in diesen Klassen, dem es an Intelligenz oder Begeisterung gefehlt hätte. Als Nebenübungen zu den Gattungen sind kleine Kanons und Imitationssätzchen zu verfertigen, als Muster dienen Beispiele aus dem „magnum opus musicum von Orlandus Lassus, welches Werk jede Konservatoriumsbibliothek enthalten sollte. Man gehe nunmehr zu den mehrfachen Kontrapunkten über, während man als Nebenarbeit die einfache vierstimmige Fuge arbeiten lässt. Alle Arten des Kanons zu arbeiten, hat hier noch keinen Zweck, doch lasse man die einfacheren mehr zur Kenntnisnahme denn zur Uebung studieren, was indessen nicht sagen soll, dass es mit einem flüchtigen Durchblick der zu gebenden Meisterbeispiele getan sei. Nun leite man den Schüler durch eben diese Beispiele an der Hand der Geschichte allmählich zum freien Satze über, man verweile ausser bei Lassus und Palestrina auch bei Lotti und den deutschen Vorläufern Bach's. Einige Erläuterungen über die Orgel und die Vorläufer des Pianofortes sind hier angebracht, auch gehe man gegen Ende des Jahres die Choralvorspiele für Orgel von Buxtehude, Froberger, Delphin Strungk und Frescobaldi durch, die fast sämtlich, noch in den Kirchentönen geschrieben, sich schon dem freien, modernen Satze nähern. Seine Literaturkenntnis nun zu einer nach Kräften vollständigen zu machen, ist Sache des strebsamen Schülers, der sich des rechten Weges ja nunmehr bewusst ist. Die schöne Ausgabe alter Klaviermeister (Senff's Verlag), diejenige alter Orgelstücke (Peters) und eine solche von Chören (Wüllner's Chorschule, Palestrina - Messen bei Breitkopf und Härtel, unter anderem als die wichtigste die „Marcellus - Messe") bieten hierzu die beste Gelegenheit.

Eine abschliessende Leistung ist von dieser Klasse, die mehr eine Vorbereitung für den freien Satz ist, weniger zu verlangen; ein kurzer Vokalsatz nach irgend einem liturgischen Texte und eine strenge, 3stimmige Fuge in einem der Kirchentöne mögen als Prüfungsarbeit gelten.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Ich leugne es nicht, dass ich nur mit einer ziemlich starken Unfreudigkeit die Pflicht erfülle, über das Konzertleben der ersten Hälfte der Saison hier nun zusammenfassend zu berichten. So viel dabei persönliche Gründe mitspielen mögen, so stark mir die eingehende und lange Beschäftigung mit der grossen Kunst vergangener Zeiten die Ueberfüllung unseres heutigen Musiklebens mit Kleinlichem und Unbedeutendem zu Gefühl gebracht hat, so sagt mir doch ein Blick auf die gesamte Art des Verhaltens der Kritik einerseits und des Verhaltens des Publikums andrerseits, dass ich mit meinem Empfinden keineswegs allein stehe. Seit einem Jahrzehnt klagen wir in steigendem Masse über die Ueberfüllung unseres öffentlichen Musiklebens. Es hat nichts gefruchtet. In dieser Zeit haben sich die öffentlichen Veranstaltungen wohl verdoppelt. Im laufenden Winter finden noch mehr Konzerte statt als im vorangehenden, trotzdem man eine Steigerung nicht mehr für möglich hält. Aber unser Konzertleben richtet sich tatsächlich einfach nach den Sälen, die zur Verfügung stehen. In diesem letzten Jahrzehnt ist der Beethovensaal und der Oberlichtsaal der Philharmonie neu entstanden. Voriges Jahr kamen die zwei Säle in der Königlichen Hochschule für Musik hinzu. Es ist bald so, dass jeder dieser Säle jeden Abend besetzt ist. Mit steigender Angst sieht man dem Entstehen neuer Konzertsäle entgegen, wie sie z. B. das neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz mit sich bringen wird. Halten wir der Tatsache eine andere als besonders charakteristisch und auffallend entgegen. In derselben Zeit, wo so die Anzahl der Konzerte in lächerlicher Weise gewachsen ist, wo die Gelegenheiten zu solistischen Veranstaltungen aller Art vermehrt werden, ist es nicht gelungen, ein zweites grosses Orchester in Berlin zusammenzubringen. Zwei grosse Versuche sind kläglich gescheitert. Heute steht die Philharmonie mehr denn je sieghaft allein da. Zu ihrem eigenen Schaden. Ich schätze unsere Philharmonische Kapelle gewiss auf's höchste und es fällt mir nicht leicht, hier einem Gefühle Ausdruck zu geben, das dieser Wertschätzung wesentlich Eintrag tut, ich kann es aber nicht verschweigen, da es sich in den letzten Jahren immer mehr verdichtet hat. Es geht mit den Leistungen der Philharmoniker zweifellos bergab. Ich gebe zu, dass hie und da in einzelnen Nikisch-Konzerten es der hinreissenden suggestiven Kraft dieses Mannes gelingt, in einem einzelnen Werke eine Vortragsleistung ersten Ranges zustande zu bringen, als Ganzes können die Leistungen des Philharmonischen Orchesters aber zweifellos mit denen erstklassiger Orchester anderer Städte nicht rivalisieren. Ich habe in Deutschland an kleinen Orten Aufführungen gehört, die denen des Philharmonischen Orchesters überlegen waren. Es wäre ein Wunder, wenn es anders wäre. Das ist nicht mehr künstlerische Arbeitsleistung, sondern geradezu eine Kunstsklaverei. Das Orchester hat eigentlich jeden Abend öffentlichen Dienst. Dazu kommen die Proben. Die Aufgabe, einzelne Solisten-Konzerte in einer Saison so und so oft zu begleiten, muss eine Handwerksmässigkeit grossziehen. Ich komme gelegentlich in die populären Konzerte der Philharmoniker. Ich habe da recht betrübsame Aufführungen gehört. Zweifellos liegt ein grosser Teil der Schuld an dem Dirigenten Scharler. An seinen musikalischen Fähigkeiten und seinem Geschick als Dirigent kann ich nicht zweifeln, nachdem ich gelegentlich gesehen habe, wie er bei schwierigeren Aufgaben gewachsen ist. Aber auch ihn macht offenbar das Handwerkliche mürbe. Vor allen Dingen die Aufgabe der Begleitung der Solisten fasst er als Ruhepause auf; man erlebt da manchmal Dinge, die einer ersten Künstlervereinigung gewiss nicht würdig sind. War schon bisher der Dienst der Philharmoniker ein ungemein angestrengter, so ist er es im letzten Winter noch mehr geworden, indem sich die Komponistenabende häufen, Konzertveranstaltungen, zu denen eine grössere Zahl von Proben nötig ist. Dabei sind die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters vom Orchester aus nicht so gestellt, dass sie ihre gesamte Kraft für die Veranstaltungen des Orchesters aufwenden können; sie sind eigentlich auf privaten Nebenverdienst angewiesen. — Ich habe diese mehr privaten Verhältnisse des Orchesters einmal streifen müssen. Denn es handelt sich hier um die wichtigste Angelegenheit unseres Berliner Musiklebens. Die drei populären Konzerte, die das Philharmonische Orchester wöchentlich veranstaltet, sind ständig überfüllt. Der Fall, dass zahlreiche Besucher wegen Raummangels wieder umkehren müssen, ist an der Tagesordnung. Man wird auch mit dem besten Willen nicht behaupten können, dass für eine Zweimillionenstadt die Gelegenheit, dreimal wöchentlich zu Mittelpreisen gute Orchesterleistungen zu hören, zu viel ist, zumal wenn diese in einem Saal stattfinden, der nur etwa 2000 Besuchern Raum gewährt. Ich wundre mich nicht, dass bei diesem übermässigen Andrang zu den Veranstaltungen die Leitung dieser Konzerte noch garnicht auf den Gedanken gekommen ist, die Programme von höheren musikerzieherischen Gesichts-

punkten aus zusammenzustellen, sowie es etwa in München bei den Kaim-Konzerten der Fall ist. Man hat es ja nicht nötig. Trotzdem mir nun vor jeder Vermehrung unserer musikalischen Veranstaltungen graust, halte ich die Zerstörung des Monopols der Philharmoniker für die wichtigste Aufgabe einer weitsichtigen Kunstpolitik in musikalischen Dingen. Wir brauchen ein zweites grosses ständiges Orchester. Es scheint mir sicher, dass ein solches bestehen wird, sobald es einen höheren Ansprüchen genügenden Konzertsaal zur Verfügung hat. Die Veranstaltung grösserer Orchesterkonzerte an sämtlichen Tagen der Woche halte ich für eine wichtige musikalische Angelegenheit Berlins. Wenn man in diesen Konzerten häufiger als bisher Solisten, vor allem auch Sänger zur Mitwirkung heranzöge, könnten gleichzeitig die Solistenkonzerte vermindert werden. Vor allem die der Instrumentalsolisten, die ja dann auch so Gelegenheit hätten, von ihrem Können Zeugnis abzulegen.

Die Konzertmüdigkeit den Solistenveranstaltungen gegenüber ist noch stets im Wachsen begriffen. Man erlebt es wöchentlich, dass bedeutende Künstler, die gerade keine Reklamehelden sind, vor halbleeren Bänken spielen. Dass das Publikum eines Programms wegen in ein Konzert geht, also um bestimmte Kompositionen zu hören, ist geradezu unerhört. Man hat in weitesten Kreisen so sehr das Gefühl, dass die Veranstaltung öffentlicher Konzerte noch nicht einmal für eine anständige technische Durchschnittsleistung Gewähr leistet, dass man überhaupt das Vertrauen verloren hat und nur noch Konzerte besucht, bei denen man es mit bekannten Künstlern zu tun hat. Wie unendlich schwer es aber hält, auch für ganz bedeutende Leistungen hier in Berlin ein Publikum zu schaffen, zeigt, um nur ein Beispiel zu erwähnen, das Schicksal, das die Konzerte des Brüsseler Streichquartetts hier immer wieder haben. Die ganze Kritik zählt einstimmig seit mehreren Jahren diese Konzerte zum Hervorragendsten, was auf dem Gebiete der Kammermusik geboten werden kann; trotzdem glaube ich nicht, dass bis jetzt ein einzigesmal der kleine Bechsteinsaal zu zwei Dritteln verkauft gewesen ist. Endlich scheint man ja nun in den Kreisen der Kritiker eingesehen zu haben, dass es gegenüber diesem lächerlichen Andrang nur ein Wehrmittel gibt, und das ist Schweigen. Der Tadel bietet keinen Schutz, wohl aber das Verschweigen der minderwertigen Leistungen, denn oft ist die Beschäftigung der Oeffentlichkeit der einzige Ehrgeiz, den diese Konzertgeber hegen. Es ist nun unverkennbar, dass in unserer Berliner Musikkritik allmählich das Bestreben durchdringt, den Charakter der Berichterstattung über alle musikalischen Ereignisse abzulegen und dafür den einer Kritik des Bedeutenden zu gewinnen. Die Kritik besinnt sich also, dass sie nicht der Künstler wegen da ist, sondern ein Faktor der Erziehung zur Kunst ist, dass sie also das Publikum zur Kunst hin zu erziehen hat, was sie natürlich durch das Verreissen minderwertiger Künstlerleistungen niemals erreichen kann.

Die Musikmüdigkeit hat aber auch noch innere Gründe. Der begründetste derselben ist die Entwicklung, die unser musikalisches Schaffen genommen hat. Ich habe das Gefühl — und der Nachweis liesse sich unschwer bringen — dass durch die ganze Entwicklung ein Auf und Ab geht zwischen der seelischen und der sinnlichen Macht in der Musik. Es ist die seelische Kraft, das Bedürfnis, neue seelische Empfindungen auszudrücken, durch die die Musik neue Ausdrucksmittel findet. Sobald dieses seelische Erleben so sehr Gemeingut geworden ist, dass der Einzelne zu seiner Erfüllung keiner besonderen Kraft braucht, tritt die sinnliche Ausnutzung der neuerschlossenen Mittel in den Vordergrund. Ich sage mit Absicht nicht die Technik; denn dass dadurch die Herrschaft des Technischen, des Verstandesmässigen, des Aeusserlichen und schier Unmusikalischen in der Musik einseitig in den Vordergrund tritt, ist eigentlich das Charakteristikum dieser neuesten derartigen Entwicklung. Früher kamen wenigstens die sinnlichen Elemente der Musik bei diesen Bewegungen stark zur Entwicklung. So in der Hochblüte der formalen polyphonen Kontrapunktik im Mittelalter, so in der italienischen opera seria und der virtuosen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Jene kontrapunktische Polyphonie war die rein sinnliche Ausnutzung des aus geistig seelischem Untergrunde hervorgewachsenen Bedürfnisses nach Mehrstimmigkeit gewesen. In der italienischen opera seria und der virtuosen Instrumentalmusik haben wir die Ausbildung ins Sinnliche der aus dem seelischen Individualismus hervorgegangenen begleiteten Monodie. Am Ende beider Perioden stehen Künstler, denen es gelingt, die hochentwickelte musikalische Sinnlichkeit ins Seelische zu wenden, also die ins Wunderbare gesteigerte formale Kunst mit seelischem Inhalt völlig auszufüllen. Palestrina und Orlando di Lasso stehen am Ende der ersten Periode, Haydn und Mozart am Ende der zweiten. Mit Beethoven kommt eine bis dahin unbekannte Herrschaft des Seelischen in die Musik. Diesesmal geschieht es auf Kosten der Sinnlichkeit der Musik. Mit Beethoven greift eine völlig andere Auffassung der Musik platz. Die ganze Anschauung des Musikalischen wird aus dem Bereich der sinnlichen Aufnahme in den der geistigen Aussprache eines seelischen Erlebens versetzt. Erst dadurch, dass die Musik nun vor allem eine geistige Macht geworden ist, dass sie nicht mehr aus dem Geist des Instruments oder der Singstimme heraus gebildet wird, sondern in diesen beiden nur die nachherigen Mittel, sich mitzuteilen, sieht, ist der Musik die Möglichkeit erschlossen, in den Händen des Schöpfers das gewaltigste Mitteilungsmittel eines rein persönlichen Erlebens zu sein. Das ist der

ungeheure Fortschritt, den Beethoven über alle vorangehende Zeit bedeutet Dass das im rein Musikalischen kein empfindlicher Rückschritt zu sein braucht, beweist ja das Beispiel Beethoven's selber. Ich habe mit Absicht gesagt: empfindlich, denn dass ein gewisser Rückschritt im rein Musikalischen stattgefunden hat, ist kein Zweifel Wir müssen uns vielen Tonschöpfungen Beethoven's gegenüber in der Ausführung, durch die allein doch das musikalische Kunstwerk in die wirkliche Lebenserscheinung hineintritt, mit einer Wiedergabe begnügen, die ein volles Ideal niemals werden kann, weil die Grenzen der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel überschritten sind. Die instrumentale Technik hat sich seit Beethoven so ausserordentlich gesteigert, dass wir hier es kaum fühlen, obwohl manche Klaviersonaten Beethoven's, wenigstens auf dem Klavier, wie es heute noch ist, niemals zu einer wirklich plastischen Gestaltung gebracht werden können. Schärfer noch offenbart sich die Notwendigkeit des Zurückbleibens der Reproduktion hinter den Intentionen des Schaffenden bei den Singstimmen, denen eben Aufgaben zugemutet sind, die die Menschenstimme nur dann erfüllen kann, wenn sie darauf verzichtet, das ihr gestellte Ideal der Schönheit zu verwirklichen. Ich glaube beim Schaffen der Genies so sehr an die Notwendigkeit nicht nur für das einzelne Genie, sondern auch für die Entwicklung, dass ich einem Beethoven gegenüber auch dann diese Entwicklung für heilsam und notwendig anerkennen würde, wenn es nicht so leicht wäre, das aus tieferen Gründen zu belegen. Die Ursache der Entwicklung ist zweifellos bis zu einem gewissen Grade Beethoven's Taubheit gewesen. Aber vielleicht hat die Entwicklung der Musik dem feinsten Gehör nicht soviel zu verdanken, wie dieser Ertaubung eines musikalischen Genies. Denn nur dadurch war die Abkehr aus der Welt des Sinnlichen in die Welt des Seelischen in diesem Masse möglich. Und ebenso können wir sagen, dass es einmal auf Seiten des Schaffenden dieser völligen Rücksichtslosigkeit gegenüber den Bedingungen des Nachschaffens bedurfte, um diese nachschaffende Musik aus der Herrscherstellung zu verdrängen, die sie vorher dem Schöpfer gegenüber geltend gemacht hat. Wir haben ja seitdem auch hier die ungeheure Ueberlegenheit der seelischen Kräfte des Menschen über die körperlichen erfahren. Die nachschaffenden Künstler erfüllen heute Aufgaben der Reproduktion, die frühere Zeitalter einfach für unnatürlich erklärt haben würden. Das Verhalten der Bühnensänger gegenüber den Gestalten Wagner's ist ja hier noch drastischer, als das der Instrumentalisten gegenüber Beethoven.

(Fortsetzung folgt.)

Einen günstigen Verlauf nahm das Orgelkonzert, welches Carl Heyse aus Dresden am 12. Januar in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche veranstaltete. Das interessante Programm enthielt Bach's „Passacaglia" als Eingangsnummer; wir hatten in letzter Zeit oftmals Gelegenheit, dieses grossartige, schwierige Werk von tüchtigen Orgelkünstlern, wie Domorganist Lindquist, E. A. Kraft und George R. Tillson (aus der Schule Franz Grunicke's) in bester Ausführung zu hören; auch Herrn Heyse darf man zu den Berufenen seines Faches zählen, er brachte die Komposition mit gutem Gelingen und dem Bach'schen Stil angemessen zum Vortrag. Ausserdem spielte er Reger's „c-moll Fantasie und Fuge" und César Franck's „a-moll Choral" für Orgel. Erstere Komposition, Richard Strauss gewidmet, ist kein so packendes und grossartig angelegtes Werk wie beispielsweise die „B-A-C-H Fantasie und Fuge"; immerhin wusste der Konzertgeber die Fuge sehr eindrucksvoll zu gestalten; freilich hätte dem Künstler ein rein gestimmtes Instrument zur Verfügung stehen müssen, das seine Darbietungen besser unterstützt hätte. Es wirkten in dem Konzert Frl. Elisabet Krau-Bewert und der Violinist Georg Merlin-Diburtz mit. Frl. Krau-Bewert sang Recitativ und Arie aus Bach's „Weihnachtsoratorium" und zwei geistliche Lieder: „Wenn in bangen Stunden" von Reger und „Mache mich selig, o Jesu" von Alb. Becker. Herr Merlin-Diburtz bereitete der Zuhörerschaft mit der Wiedergabe von Reger's „Adagio" aus der Violinsonate op. 1 und A. Becker's „cis-moll Adagio" hohen Genuss. Herr Heyse erwies sich als feinfühliger Begleiter und lernten wir in ihm (er entstammt der bewährten Schule des Dresdner Organisten Uso Seifert) einen durchaus tüchtigen, soliden Orgelspieler und ernst zu nehmenden Musiker kennen. M. D.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Ein musikwissenschaftliches Seminar wird, wie das Mus. Wochenblatt berichtet, mit Genehmigung des Königlichen Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts gleich nach Wiederbeginn der akademischen Vorlesungen an der Universität Leipzig unter Leitung von Prof. Dr. Riemann errichtet. Die Uebungen, die im Auditorium No. 10 abgehalten werden, bezwecken die Anleitung zu selbständigen Arbeiten auf musikalisch-wissenschaftlichem Gebiete. Die Aufnahme als ordentliches Mitglied bedingt den mindestens halbjährlichen vorherigen Besuch des

dem eigentlichen Seminar angegliederten Proseminars. (Dispens hiervon ist nicht ausgeschlossen.) Zur Teilnahme an den Uebungen, die *publice* und *gratis* sind, haben sowohl Studierende als auch Hörer der Universität Berechtigung.

Aus dem Jahresbericht des Konservatoriums der Musik in Köln über das Schuljahr 1904/05 ist zu entnehmen, dass es von 548 Schülern besucht war, gegen 514 im Vorjahre. Der Unterricht wurde von 46 Lehrern in 38 Lehrfächern erteilt. Es fanden 20 Uebungsabende vor Direktorium, Lehrern und Vorstand statt, ferner 7 öffentliche Musikabende, 8 Prüfungsaufführungen, darunter 2 Opern- und 1 Schauspielvorstellung. Die Schlussprüfungen fanden vom 14. März bis 14 Juli statt. Bei Gelegenheit der Schlussprüfung wurden 16 Reifezeugnisse und 32 Befähigungszeugnisse zuerkannt. Das Komitee für das Wüllner-Denkmal hat dem Konservatorium die Summe von 1067 M. überwiesen mit der Aufgabe, die Zinsen von 1000 M. jährlich am Schluss des Schuljahres zu einer Ehrengabe in Gestalt einer Partitur oder als „Wüllnerpreis“ für den talentvollsten Schüler (oder Schülerin) möglichst aus der Dirigentenklasse zu verwenden. Die überschiessenden 67 M. sollten für 1904/05 zum ersten Male zu diesem Zwecke angewandt werden; den Preis erhielt Herr Kastelberg.

Das Heidelberger Konservatorium gestaltete sein drittes Kammermusik-Konzert zu einer Mozartfeier. Es wurden aufgeführt: Trio Es-dur für Klavier, Klarinette und Viola, Streichquartett G-dur und Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Bratsche und Cello. Ausführende waren das Frankfurter Museumsquartett, Hr. Paul Klapp aus Karlsruhe (Klarinette) und Direktor Otto Seelig (Klavier).

Bei den diesjährigen Musik-Staatsprüfungen in Wien und Prag wurden 8 Kandidaten der Musik-Schulen Kaiser approbiert, und zwar für Klavier: Schw. Cäcilia Steiner (mit Auszeichnung), Schw. Lamberta Plundrak (Dolna Tuzla, Bosnien), Dora Lutwak (Czernowitz) und Hr. Alb. Kretschmer (M. Ostrau); für Orgel: Don Paolo Dallaporta (Trient, mit Auszeichnung); für Gesang: Hr. A. Kretschmer, W. Prels; für Violine: Frl. W. Rieder.

Das Königliche Konservatorium für Musik in Dresden feierte am 21. Januar das Fest seines 50jährigen Bestehens. Die zu dieser Veranlassung herausgegebene „Festschrift“ enthält einen eingehenden Bericht über die Gründung, die Entwicklung und das stete Aufblühen des Instituts, das, der privaten Initiative entsprungen, sich von vornherein der Huld des sächsischen Königshauses zu erfreuen hatte, — wohnte doch das damalige Kronprinzenpaar Albert und Carola der Eröffnungsfeier der Anstalt bei. Beide haben diese Huld dem Institut durch alle Wechselfälle der Entwicklung bewahrt — die greise Königin-Wittwe Carola bewies es dadurch, dass sie dem Festkonzert am Vorabend vom Anfang bis zum Schlusse beiwohnte. — Die Feier selbst bestand aus diesem eben erwähnten „Festkonzert“, dessen Programm nur Werke von Beethoven enthielt. Am 21. fand ein „Festaktus“ statt, eingeleitet durch ein Fest-Präludium für die Orgel von Paul Janssen, Lehrer der Anstalt, dem sich die Festrede des Direktors Johannes Krantz anschloss, in welcher er in grossen Zügen aus der Chronika der Anstalt ein Bild ihrer Entwicklung zeichnete. Aus der langen Reihe der folgenden Beglückwünschungen seien nur einige hervorgehoben. Offiziell im Namen des Königs geschah die Ernennung des Hofrats Draesicke zum Geheimen Hofrat und der Herren Braunroth (Lehrer der Theorie) und Janssen (Lehrer für Orgelspiel) zu Professoren. Graf Vitzthum von Eckstädt sprach im Namen des zur Feier des 25jährigen Bestehens gegründeten „Patronatsvereins“, der eine unendlich segensreiche Tätigkeit durch Verleihung von Freistellen entwickelt hat. Deputationen der Königlichen Kapelle, des Musikpädagogischen Vereins, des Dresdener Tonkünstlervereins, des Lehrergesangvereins, des Vereins Orpheus, des Lehrer- sowie des Schüler-Kollegiums der Anstalt überreichten kunstvoll ausgeführte Adressen, Banner, Lorbeerspenden; die Vertreter der Konservatorien Stern (Berlin), Sondershausen, des Bruno Heydrich'schen Konservatoriums (Halle) sprachen persönlich ihre Glückwünsche aus, Frl. Wüllner (Berlin) überreichte im Namen ihrer Familie die Büste ihres verewigten Vaters, dem die Anstalt während seines Wirkens als artistischer Direktor (1877–1884) einen ungeahnten Aufschwung verdankt u. s. w. Den Beschluss machte ein von Bruno Heydrich verfasster „Jubelmarsch“ für Chor und Orchester, dessen festlich heitere Klänge dem Aktus einen ebenso schönen wie wirkungsvollen Abschluss gaben. Ein „Festmahl“ vereinte Direktorium, Lehrer, Schüler und die Teilnehmer am Nachmittag, den Beschluss der Feier bildete ein zweites „Festkonzert“ in der Kreuzkirche, auf dessen Programm einzig der Name „Bach“ stand.

Vermischte Nachrichten.

Wir werden um die Aufnahme folgender Zuschrift ersucht:

Die Sammlungen für die Erwerbung von Joh. Seb. Bach's Geburtshaus in Eisenach haben bis jetzt die Höhe von 15 000 Mark erreicht. Damit konnte gerade die am 31. Dezember 1905 fällige erste Ratenzahlung von 15 000 Mark erlegt werden und das Haus geht nun in den nominellen Besitz

der Neuen Bachgesellschaft über. Es fehlen an der demnächst zu erlegenden Kaufsumme weitere 15 000 Mark und mindestens die gleiche Summe, um das Haus in ein Joh. Seb. Bach's würdiges Museum umzugestalten. Die Sammlungen müssen daher auf das eifrigste fortgesetzt werden. Das bisherige Ergebnis ist aber nicht glänzend zu nennen, wenn man in Betracht zieht, dass bald die Hälfte der gesamten Beträge durch eine Gesellschaft, Berliner Singakademie, aufgebracht sind.

Für die Erhaltung des Geburtshauses eines der grössten Söhne deutscher Erde — dessen Riesengeist die ganze musikalische Welt umspannt und heute von neuem wieder besonders erkannt und gepflegt wird — muss es Ehrensache aller musikalischen Vereinigungen sein, das Ihrige dazu beizutragen. Es ergeht daher von neuem die Bitte an Gesellschaften und Privatpersonen, die Sammlungen möglichst zu fördern. Beiträge nehmen die Vorstandsmitglieder für das Bachhaus, Herr Professor Dr. Joachim, Professor Georg Schumann (Berlin), Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln), Dr. von Hase (Leipzig) entgegen.

In den Jahren 1895 und 1897 haben unter dem Protektorate der Kaiserin Friedrich zu Mainz Musteraufführungen Händel'scher Werke in der Dr. Chrysander'schen Neubearbeitung stattgefunden. Nach dem Tode der Kaiserin übernahm der Grossherzog von Hessen das Protektorat, und es wurden unter seiner Anteilnahme die Satzungen einer „Kaiserin Friedrich-Stiftung" ausgearbeitet, deren Aufgabe in der mustergültigen Aufführung der Werke Händels, sowie anderer hervorragender Werke der Musikliteratur beruht. Die Musteraufführungen sollen nun im Frühjahr 1906 wiederholt werden und zwar sind zwei Konzerte in Aussicht genommen.

Ein eigenartiges musikalisches Ereignis war das von dem Dresdener Orchester-Verein „Philharmonie" und der Dreissig'schen „Singakademie" ausgeführte Konzert, dessen Programm ausschliesslich Kompositionen sächsischer Fürsten und Fürstinnen, sowie solche Musikwerke verzeichnete, die bei feierlichen Ereignissen am sächsischen Hofe eine hervorragende Rolle gespielt haben. Infolge dieser eigenartigen Aufstellung hatte sich namentlich in Hofkreisen ein grosses Interesse für das Konzert kundgegeben; auch König Friedrich August wohnte der Aufführung in eigener Person bei und spendete reichen Beifall.

Der in der Presse viel erörterte Prozess des Musikverlegers Wernthal und Gen. gegen die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) wegen eines angeblich durch Veröffentlichung ihres Tonsetzerverzeichnisses verübten „unlauteren Wettbewerbes" ist nunmehr auch in zweiter Instanz, vom Kammergericht Berlin, zu Gunsten der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer entschieden worden.

In Paris ist unter dem Vorsitz der „Schola Cantorum" eine Gesellschaft „Société des Chansons de France" ins Leben getreten, die sich die Aufgabe gestellt hat, das bisher viel zu wenig beachtete französische Volkslied zu Ehren zu bringen. Die alten französischen Volkslieder sollen gesammelt, veröffentlicht und in Konzerten oder bei Kongressen vorgeführt werden. Im Frühjahr findet in Grenoble eine Versammlung des Vereins statt, dessen Vorsitz der Dichter Frédéric Mistral übernommen hat.

Die aus den Komponisten Rimsky-Korsakoff, Glazounoff und Liadoff zusammengesetzte Kommission verlieh am 10. Dezember zu Petersburg die Glinka-Prämien an die Jungrussen Scriábine (II. Symphonie — 1000 R.), Serge Tanejeff (Oresteia-Ouvertüre — 500 R.), M. Glière (Sextett op. 1 — 500 R.), N. Sokoloff (zwei 3st. Frauenchöre — 400 R.), Josef Wihtol (Variationen über eine lettische Volksweise — 300 R.) und Arensky (Vorspiel zur Oper: Nala et Damajanti — 300 R.).

Fräulein Gertrud Steiner, die bekannte Geigerin und Schülerin von Professor Florian Zajic, ist als erster Konzertmeister für das Gewerbehausorchester in Dresden verpflichtet worden; es ist das erste Mal, dass eine derartige Stellung durch eine Dame besetzt wird.

Der bisherige kgl. Musikdirektor in Eisleben, Otto Richter, ist von der Stadt Dresden zum Kantor beim Alumneum der Kreuzschule und Kirche in Dresden ernannt worden. Er wird Nachfolger des königl. Musikdirektors Hofrats Oskar Wermann, der am 1. März von der Kantorstellung zurücktritt. In Eisleben wird der Abgang Richters, der mit unermüdlicher Arbeitskraft für das musikalische Leben der Stadt gewirkt und sich grosse Sympathien erworben hat, sehr bedauert.

Das 400. Orgelkonzert des Königl. Musikdirektors Bernhard Irrgang, dessen in der vorigen Nummer bereits Erwähnung geschah, nahm einen ausgezeichneten Verlauf. Der Konzertgeber selbst war durch den Vortrag Bach'scher und moderner Orgelstücke beteiligt, die ihm zur Entfaltung von Klangmischungen wunderbarer Art Gelegenheit boten. Die bereits genannten Mitwirkenden, die Sängerinnen Jeannette Grumbacher de Jong und Charlotte Hemptenmacher, das Streichquartett der Damen Wietrowetz und Genossinnen, beteiligten sich in vorzüglich künstlerischer Weise. Es ist hocherfreulich, dass sich so hervorragende Vertreter der Kunst in den Dienst der schönen Sache stellen, denn sicher ist wohl, dass diese frei gespendeten Konzerte einen ungleich höheren Kultur- und Bildungswert in sich tragen, als viele der teueren Virtuosenkonzerte. Das nächste Orgelkonzert wird ganz dem Andenken Mozart's gewidmet sein.

Albert Niemann, der unvergessliche Sänger der Berliner Königl. Oper, feierte fern von Berlin in der Stille seinen 75. Geburtstag.

Bücher und Musikalien.

Sigfrid Karg-Elert, op. 23. 4 Klavierstücke.
op. 28. Scandinavische Weisen.

Fr. Hofmeister, Leipzig.

Die 4 Klavierstücke setzen ein gereiftes Musikverständnis voraus und verlangen sowohl gutes technisches Vermögen, als auch einen ausdrucksvollen Anschlag. „Erotik" enthüllt ein reiches Gefühlsleben voll innerer Leidenschaft. Es ist eine in Rhythmus und Deklamation interessante Komposition. (Fis-dur.) Weniger zu denken und zu empfinden gibt No. 2 „Valse mignonne". Die anmutigen Verschlingungen der Sechzehntelfiguren, in denen sich die rechte Hand vorwiegend bewegt, lösen sich melodisch reizvoll und enthalten Tonbilder von freundlicher Gestalt. „A la burla" bietet dem Spieler nicht geringe Schwierigkeiten. Die weitgriffigen Akkorde, der stete Wechsel der Vorzeichen, die schroffen Gegensätze in der Dynamik verlangen eine unbedingte Beherrschung aller technischen Mysterien. Harmonisch und melodisch oft bizarr, ist es als Studie gleichwohl hoch interessant. „Ausklang", das 4. Stück des Heftes, sieht sehr einfach aus. Es soll den Charakter der Improvisation tragen und ist schon allein als Pedalstudie bedeutungsvoll. Der Komponist hat eine Vorliebe für seltsame Harmoniefolgen und tut darin oft des Guten zu viel.

Einfacher sind seine Scandinavischen Weisen, welche man reiferen Schülern, die über die Mittelstufe hinaus sind, gut anvertrauen kann. „Heldenlied" trägt den Charakter trotziger Schwermut, es ist durchweg mit grossem Ton zu spielen. „Halling" gibt das Wogen der Flut anmutig wieder. Von derber Charakteristik ist „Bauernweise". Durch „Sonntag" geht es wie fernes Glockenklingen. Es verlangt in seiner Ausführung strengstes Legatospiel. Nr. 5 „Halfdan, Schalmei blasend", ist eine hübsche Anschlagsstudie und bewegt sich in frei gedachten Rhythmen. Für poetisch veranlagte, nachdenkliche Schüler. Auch No. 6 „Wilmas Tanz" und „Burleske" No. 7 setzen einen gut entwickelten Schüler mit lebhaftem Empfinden voraus.

M. J. Rehbein.

Alexis Hollaender, op. 63: Zwei Stücke aus dem Ballet „Les Indes galantes" von J. Ph. Rameau.

Albert Stahl, Berlin.

Die Opern und Ballette des berühmten französischen Theoretikers sind längst aus dem Repertoire der Bühnen verschwunden, aber die Nation bewahrt ihr Andenken, eine monumentale Gesamtausgabe der Werke Rameau's ist im Druck; ausserdem waren bereits unter den „Chefs-d'oeuvres classiques de l'opéra français" sieben Opern und Ballette von ihm, darunter auch „Les Indes galantes" in Klavierauszügen erschienen. Letzterem hat Hollaender die beiden obigen Sätze entnommen und sie uns in freier Bearbeitung als feine, graziöse Klavierstücke lebendig gemacht. Der moderne Satz ist den vom leisen Rokokkoduft angehauchten Melodien in vorzüglicher Weise angepasst und gibt den Stückchen einen besonderen Reiz. Den Sätzen wohnt neben ihrem anmutigen melodischen Gehalt durch diesen trefflichen Klaviersatz ein grosser instruktiver Wert inne; sie eignen sich aber auch für den öffentlichen Vortrag, wie sie das bereits bewiesen haben. Jedenfalls bilden sie ein Glied in der Kette der heutigen Bestrebungen, aus den ruhenden Schätzen der Archive die verborgenen Perlen der lebenden Generation bekannt und vertraut zu machen.

Anna Morsch.

Neue technische Studien für Klavier.

H. Plock: „Finger-Uebungen für den Elementar-Unterricht." 2 Hefte.

Julius Bauer, Braunschweig.

Die Fülle technischen Materials, das in kontinuierlicher Folge stets neu zusammengestellt und gedruckt wird, ruft unwillkürlich die Frage über die Notwendigkeit hervor, — es liegt so viel vorzügliches und, dem Anschein nach, erschöpfendes Material vor, warum immer wieder neue Werke schaffen? Und doch ist die Erscheinung erklärlich. Wer viel unterrichtet, sei es privatim oder an einer Anstalt, wer Schüler aller Standesklassen, auf allen Stufen des Könnens, aber noch viel mehr aller möglichen individuellen Veranlagungen, seien sie rein äusserlicher Natur, bezüglich des Baues der Hand, mehr noch nach der musikalischen Seite u. s. w. zu unterrichten hat, der stösst immer wieder hier und da in dem Uebungsmaterial auf Lücken, die er dann, wenn er zu den „Denkenden" gehört, für seinen speziellen Fall durch eigene Entwürfe ausfüllt. Der Wunsch liegt nahe, das von ihm Erprobte und fördernd Befundene auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. So entstehen die zahlreichen Studienhefte, von denen nachfolgend die wertvollen und neue Anregung bringenden besprochen werden sollen. Das oben genannte Werk ist im ersten Heft für elementare Studien gedacht, die Einteilung des Stoffes, die in gleicher Weise auch für das 2. Heft, das schon mehr sich für die Schüler der beginnenden Mittelstufe eignet, ist nach dreierlei Prinzipien geordnet: 1. Uebungen mit stillstehender Hand mit den drei Unterabteilungen: a) bei freischwebenden, b) bei gefesselten Fingern, c) Doppelgriffsübungen; 2. Fingerübungen mit fortrückender Hand: a) Uebungen mit Fingeransatz, b) mit Fingeruntersatz, c) mit Fingerwechsel; 3. Handgelenkübungen: a) einfache Stakkatoübungen, b) Wiederschlagsübungen, c) Doppelgriffsübungen und Ok-

Heinrich Germer: Akademische Ausgabe klassischer Pianofortewerke für den Unterricht.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Den früheren Nummern der Akademischen Ausgabe für die beiden Mittelstufen hat Heinrich Germer jetzt eine Auswahl aus dem Schatze klassischer Werke unserer Meister für die Oberstufen 1 und 2 folgen lassen. Er bietet uns in Einzelheften einen reichen vollen Blütenkranz edelster Schöpfungen. Neben Bach, Händel und unseren drei grossen Klassikern sind von älteren Meistern vertreten Schubert, Moscheles und Field, von den Romantikern, Mendelssohn, Chopin und Schumann. Von Beethoven —, um einen Fingerzeig über die Auswahl zu geben —, Sätze aus den „Bagatellen", die „Fantasie" G-moll, die „Variationen" C-moll und Es-dur, von Bach Sätze aus den „Suiten" und „Partiten" „Aria variata", a-moll und die „Fantasie", c-moll, Moscheles ist mit seinem „Rondo espressivo", op. 71, Mozart mit „Variationen", „Fantasien" u. s. w. vertreten. Es sind im ganzen 60 Stücke, die hier für vorgeschrittene Schüler ausgewählt sind; die ganze Sammlung umfasst 120, eine Fundgrube edelster Musik! Dass Germer mit seiner bekannten Sorgfalt die Textrevision besorgt, Fingersätze und Phrasierung eingefügt, den Verzierungen etc. sein besonderes Augenmerk hinzugefügt, braucht wohl kaum noch hervorgehoben zu werden, seine Ausgaben sind nach dieser Hinsicht ja als musterhaft in der ganzen Welt bekannt. So sei auch diese abschliessende Arbeit der Einzelheft-Ausgabe den weitesten Kreisen der Klavierspieler warm empfohlen.

Anna Morsch.

Meinungs-Austausch.

In unserer Zeit ist es Sitte (nach meiner Ansicht eigentlich Unsitte) geworden, zwischen den Sätzen einer Klaviersonate keine Pause zu machen, sondern sie unmittelbar auf einander folgen zu lassen. Beethoven schreibt in den zwei Sonaten op. 27 nach jedem Satze „Attacca subito il seguente", bezeichnet aber beide als Sonaten„quasi una fantasia" wodurch der Ausnahmestandpunkt dieser Werke klar gestellt ist Niemals lässt man in einem Kammermusikstück für zwei oder mehrere Instrumente die Sätze ohne Pause aufeinander folgen. Anton Rubinstein, in Sonaten unvergleichlich wie kaum ein Anderer, machte nach jedem Satz eine grössere Pause. Von Liszt, der mir ebenso unvergesslich ist, habe ich leider keine Sonate gehört. Meines Wissens war Bülow (gewiss auch ein Grosser) der erste, der nur ganz kurze, fast keine Pausen machte. Ich denke mir nach jedem Satze, wenn der Komponist nicht ausdrücklich ein Anderes vorschreibt, eine Pause von ungefähr zwanzig Sekunden, möchte aber gern die Meinung meiner verehrten Kollegen darüber in diesen geschätzten Blättern lesen.

Julius Epstein-Wien.

---

*Dieser Auflage liegt ein Prospekt der **Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin:** Ludwig Nohl, Mozart's Leben (zum Mozart-Jubiläum) bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Charlottenburg-Berlin
Goethestrasse 80.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Elisabeth Dietrich.
Ausbildungskurse:
1. in der auf die Klaviertechnik angewandten musikalisch-physiologischen Bewegungslehre von Prof. Stoewe 1886,
2. in der Pedallehre von Stoewe.
Potsdam-Charlottenhof,
Alte Luisenstrasse 47 a.

Auguste Böhme-Köhler
erteilt in **Leipzig, Liebigstr. 8 I,** von Oktober bis einschl. Mai und in **Lindhardt-Naunhof** (Bahnlinie Leipzig-Döbeln-Dresden) von Juni bis einschl. September
Gesangsunterricht.
Herren und Damen vom Lehrfach, sowie ausübende Künstler, die Unterricht nehmen wollen, sind gebeten, event. vorher schriftliche Klarlegung ihrer stimmlichen Veranlagung, sowie eines von einem Arzt ausgestellten Berichtes über ihren allgemeinen Gesundheitszustand einzusenden.

Prof. Franz Kullak.
Klassen für höheres Klavierspiel.
Berlin W., Habsburger Str. 4

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode Viardôt-Garcia.
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. — **Grunewald, Königsallee 1a, Gartenhaus.**

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

No. 6. **Berlin, 15. März 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Ueber die Kunst der richtigen Tonbildung beim Singen.

Von

Siga Garsó.

Wohl selten berührt das Gemüt des Menschen irgend eine der schönen Künste lieblicher, anmutiger, als der Gesang eines gottbegnadeten Sängers. Niemand, der ihn hört, kann seinem Gesange das Herz verschliessen, ein jeder ist von ihm entzückt und berauscht.

Manchem der verehrten Leser drängt sich vielleicht hier die Frage auf, was man eigentlich unter dem Prädikat „gottbegnadet" versteht. Antwort: Ein gottbegnadeter Sänger ist ein Individuum, dem die gütige Mutter Natur die höchste Begabung für Gesang und ein glänzendes Stimmmaterial schon bei seiner Geburt in verschwenderischem Masse in die Wiege gelegt und dazu noch das Glück gewährt hat, seinen Beruf zu treffen, was im Leben eines jeden Menschen die grösste Rolle spielt. Das sind die Gaben, die er als Gnade Gottes empfing. Ihm fällt die Arbeit auf diesem Gebiete leichter als vielen andern, die die Natur weniger verschwenderisch ausgestattet hat, er findet das Schöne und Richtige fast instinktiv. Nichtsdestoweniger muss auch er viel lernen, denn die herrlichsten Gaben der Natur bedürfen der Kultur, wenn sie dauernd glänzen sollen. So muss also auch der gottbegnadete Sänger seine Naturstimme nach der Regel und den Gesetzen der Kunst so ausbilden lassen, dass er mit Bewusstsein naturgemäss und, was die Hauptsache ist, leicht, ohne Anstrengung singen kann.

Dieses Problem, das allerschwierigste in der Gesangskunst, muss und kann mit positiver Sicherheit durch das lose Bilden des Tones gelöst werden. Ist diese wichtigste, zugleich aber auch herrlichste Arbeit, nämlich die freie Entwicklung der Stimme, vollendet, dann ist der gottbegnadete Sänger auch ein gelehrter, echter Künstler geworden und berufen, die höchste Stelle am Kunsthimmel einzunehmen.

Wäre er ohne physiologische Bildung seiner Stimme vorgegangen, so würde er trotz seiner Begabung früher oder später an sich selbst irre geworden und zu Grunde gegangen sein. Nicht selten sind solche Sänger vor Verzweiflung wahnsinnig geworden oder haben sich das Leben genommen. Ausser den bevorzugten und besonders begabten Sängern gibt es indessen noch eine grosse

Anzahl junger Talente, die, ohne gerade Genies zu sein, für ihren Beruf die schönste Qualifikation mitbringen. Wenn trotzdem ein grosser Teil derselben sich nicht emporschwingen kann und nur vegetiert, so liegt das daran, dass sie den Bronnen, woraus der lose Ton hervorquillt, nicht gefunden haben. In diesem Falle ist des Sängers Laufbahn leider nur von kurzer Dauer, denn auch die schönste und kräftigste Naturstimme wird durch die Anstrengung und Spannung, die sie beim unrichtigen Starksingen erleidet, erbarmungslos zu Grunde gerichtet.

Viel Schuld an einer ungenügenden Ausbildung der Stimmen trägt oft die irrige Annahme des Publikums, eine schöne Naturstimme bedürfe keines speziellen Tonstudiums. Aus diesem Grunde wird leicht über ein solches hinweggegangen, die Stimme wird nur technisch und musikalisch ausgebildet, was durchaus unzureichend ist.

Alle diejenigen Sänger, die ihre Stimmen nicht lose gebildet haben, und solcher gibt es in Hülle und Fülle, verdanken ihre anfänglichen Erfolge nur ihrem Gesangstalent, nicht aber der vokalen Ausbildung ihrer Stimme, worauf es doch vor allem ankommt.

Alle die Unglücklichen, welche behaupten, ihre Stimme durch Krankheit verloren zu haben, irren zumeist. In vielen, wenn nicht in den meisten Fällen trägt die falsche Gesangsweise die Schuld daran, dass sie ihre Stimme schon im jugendlichen Alter verlieren mussten.

Die Anstrengung ist also das Gefährlichste für einen Sänger, sie wächst nämlich mit jedem Jahre. In der ersten Zeit verwechselt man sie gewöhnlich mit Indisposition. Der Schüler fängt an, zu detonieren und seine Sprache wird rauh und heiser. Allmählich nimmt auch die Singstimme diese Eigenschaften an und dem Sänger wird dabei Angst und bange. Die schlaflosen Nächte — in denen die Existenzfrage wie ein bleiches Gespenst an ihm vorüberzieht — stellen sich ein und treiben ihn, zumal wenn er Familienvater ist, in einen schlimmen und sorgenvollen Zustand.

In dieser Lage befinden sich unendlich viele ausübende Künstler. Bevor sie aber auf diesem Standpunkt angelangt waren, lebten sie in der festen Ueberzeugung, sie hätten alles, was zu ihrem Beruf erforderlich ist, gelernt, sie glaubten in jeder Hinsicht einen vollständig ausreichenden Gesangunterricht absolviert zu haben, und erst jetzt, wo die Not schon nach wenigen Jahren an sie herangetreten ist, fangen sie an, darüber nachzugrübeln, was die eigentliche Ursache ihres frühen stimmlichen Verfalles sein könnte.

Die Sorge um die Zukunft treibt sie dazu, Bücher zu suchen, die die Tonbildungslehre enthalten, und nachzufragen, wo die Meister zu finden sind, die ihnen Rettung in ihrer Not bringen könnten. Durch diese — wenn sie einen solchen überhaupt gefunden haben — erfahren sie erst den wahren Grund, der den raschen Verfall ihrer Stimme herbeigeführt hat. Dass sie nicht das Glück gehabt haben, das Studium des losen Tones durchzumachen, ist die alleinige Ursache ihres herben Geschickes.

Die wichtigste Frage für jeden, der sich den Gesang als Beruf erwählt, ist also die: Welchen Weg muss man aufsuchen und verfolgen, um in der Gesangskunst eine dauernd hohe Stellung erreichen zu können? Antwort: Man soll sich nie mit einem blossen Naturton begnügen, wobei das Gelingen nur vom Zufall abhängt („mal geht's, mal nicht"). Das Stimmorgan muss, auch wenn es von der Natur noch so vorzüglich angelegt ist, erst „lose" ausgebildet werden, was ein Studium für sich allein ausmacht. Ist dieses beendet, und zwar so, dass die Stimme dem Willen des Sängers nach allen Richtungen hin leicht gehorcht, dann ist er geborgen; er braucht die Lieder, Arien und alles, was er singen will, nur zu memorieren, dieselben zu singen macht ihm stimmlich keine Schwierigkeit mehr, und dadurch rückt er in die Reihe der gottbegnadeten Sänger auf.

Der lose Ton hat, wie ich aus Erfahrung weiss, auch seine Gegner, aber nur unter denen, die ihn nicht kennen. Viele derselben (nicht alle) versuchen den losen Ton aus irgend einer Nebenabsicht zu verunglimpfen, und das sehr mit Unrecht, denn die Anfechtung und blinde Verurteilung einer Sache, die man aus eigener Anschauung nicht kennt, ist durchaus verwerflich. Nur bei genauer Kenntnis eines Gegenstandes lässt sich ein ehrliches Urteil für und gegen bilden.

Der lose Ton ist nichts anderes als ein durch die Stimmritze tadellos leicht durchgelassener Pianoton (primärer Ton); er muss ohne Spannung des Stimmapparates, mit anderen Worten ohne Anstrengung erzeugt werden. Hat der Sänger seinen Ton so zu bilden erlernt, dann lässt sich derselbe, indem man nach und nach mehr Atem in Ton ver-

wandelt, bald verstärken und nach einer geraumen Zeit strömt er mit einem wohltuenden Gefühle klangschön aus dem Munde des Sängers heraus.

Gegen diese Lehre also zu agitieren oder dieselbe gar für fehlerhaft erklären zu wollen, wäre ein sinnloses Vorgehen, denn sie deckt sich mit natürlichen physiologischen Gesetzen.

Die Lehre des losen Tones steht im strengsten Gegensatze zu dem sogenannten „Stauprinzip", das in neuerer Zeit von mancher Seite angepriesen wird. Hier ist bloss der Ausdruck „Stauprinzip" neu, die dabei verrichtete Arbeit ist uralt und bekannt unter dem Namen forcierter Gesang. Das liegt schon in dem Ausdruck Stauen: was sich staut, hat keinen unbehinderten Fluss, sondern muss sich gewaltsam durchringen. Auf den Gesang übertragen, verursacht also eine Stauung dem ganzen Stimmapparat auf die Dauer vernichtende Anstrengung.

Freilich kann man mit dem Stauprinzip beim Anfänger in $^1/_4$—$^1/_2$ Jahr eine grosse Stimmkraft erzielen (was, nebenbei gesagt, kein Kunststück ist), ebenso rasch folgt aber darauf der Stimmruin. Der anfänglich grosse Erfolg wirkt auf das Laienpublikum verblüffend; tritt aber bald darauf der unvermeidliche Verfall der Stimme ein, dann kommt kaum jemand auf die Idee, den Ruin der Stimme auf die vorausgegangene anstrengende Arbeit zurückzuführen.

Wer behauptet, der lose Ton habe keinen Halt und keine Kraft, der kennt den losen Ton nicht. Ich war 17 Jahre erster Tenor an der deutschen Oper, daher wird mir doch niemand absprechen wollen, dass ich die Stimmkraft sehr wohl kenne, die ein Bühnenkünstler haben muss. Gerade der lose Ton ist es, mit dem man die grösste Kraft und Schönheit der Stimme erzeugen kann.

(Schluss folgt.)

Die Quellen des Don Juan-Stoffes und Mozarts Don Juan.

Von

C. Haass.

(Schluss.)

Die Lorbeeren, welche beim „Figaro" auch dem Textdichter reichlich zuteil geworden, machten da Ponte in der Folge geneigter, mit Mozart zu arbeiten, und als ihn dieser aufforderte, ihm das Buch zu seiner neuen, von Bondini für Prag bestellten Oper schreiben zu wollen, sagte er freudig zu.

„Ich begriff alsbald", erwähnt er in seinen Denkwürdigkeiten, „dass die Unermesslichkeit seines Genius eines ausgedehnten, vielgestaltigen, erhabenen Stoffes bedürfe, und schlug ihm den Don Giovanni vor." Mozart, der die Bedeutung und musikalische Leistungsfähigkeit der Sage, nach dem Gluck'schen Ballet, sehr wohl würdigte, ging lebhaft darauf ein. Da Ponte nahm das Werk sofort in Angriff, obwohl er bereits zwei Operntexte in Arbeit hatte, einen für Salieri, den anderen für den damals sehr beliebten, aber nach Mozart's Voraussage „in 10 Jahren völlig abgetakelten Mode-Komponisten Martin. Nachts soll er abwechselnd Mozart's „Giovanni" geschrieben und in Dante's „Hölle" gelesen, morgens nach Petrarca's süssen Stanzen Martin's „Baum der Diana" und abends neben Tasso's „befreitem Jerusalem" Salieri's „Tarare" gedichtet haben. — Si non è vero, è ben trovato!

Als Mozart im September mit seiner Konstanze und dem Textdichter in Prag anlangte, hatte er die Oper zwar grösstenteils im Kopfe, aber noch lange nicht zur Aufführung fertig. Er war ja nie schnell bei der Hand mit dem Aufschreiben seiner Schöpfungen, die er vollständig auf's sorgfältigste in Gedanken auszuarbeiten pflegte und im Gedächtnis festhielt, bis eben ein Hinausschieben nicht mehr länger anging.

„Hätte man doch die Noten ebenso schnell auf dem Papier, als im Kopfe! Es ist ein albernes Ding, dass wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!" seufzte er manchmal, und Konstanze setzte sich dann neben ihn, um ihm die Zeit, die er an dem lästigen Schreibtisch zubringen musste, durch fröhliches Geplauder zu verkürzen.

Von der Ouvertüre zu Don Juan war bekanntsich am Vorabend vor der Aufführung noch keine einzige Note zu Papier gebracht, obwohl er nicht nur eine, sondern drei fertige Ouvertüren im Kopfe und Wochen zuvor schon seinen Freunden vorgespielt hatte. Im heiteren Kreise lebensfroher Kunstgenossen schien er vollständig die „ungeschriebene Ouvertüre" vergessen zu wollen. Frau Konstanze mahnte ernstlich, aber erst um 11 Uhr

nachts liess er sich bewegen, sich auf sein Zimmer zurückzuziehen und bei einem Glase Punsch die ihm lästige Arbeit zu beginnen.

Seine Frau setzte sich zu ihm, und während seine Feder über das Notenpapier flog, erzählte sie ihm die wunderbarsten Märchen aus „Tausend und eine Nacht", die sie in solch drolliger Weise auszuschmücken verstand, dass der Meister oft laut auflachte. So auf's angenehmste angeregt, ging zwar das Schreiben rasch von statten, aber gegen Morgen machte der Schlaf mit Macht seine Rechte geltend. Mozart bat, ihn nur einige Stunden ruhen zu lassen, doch schlief er so fest ein, dass seine Frau es nicht über's Herz bringen konnte, ihn zu wecken. Dem früh morgens bestellten Kopisten musste die Partitur rechtzeitig ausgeliefert werden, wenn die Oper abends zur Aufführung gelangen sollte. Zum Glück ward noch alles fertig. Die Notenblätter kamen zwar noch tintenfeucht auf die Pulte und das akademische Viertel war schon längst überschritten, als Mozart, von stürmischen Beifallssalven empfangen, an den Flügel trat, um zu dirigieren, jedoch hingerissen von diesem herrlichen Meisterwerk spielte das Orchester so vortrefflich vom Blatte, dass Mozart nachher lächelnd bemerkte: „Es sind zwar etwelche Noten unter die Pulte gefallen, aber es ging doch recht schön von statten."

Es dürfte interessieren, den Text des Original-Theaterzettels zu dieser ersten Don Juan-Aufführung, die am 29. Oktober 1787 in Prag erfolgte, kennen zu lernen. Er lautet:

„Oggi, par la prima volta „Giovanni" ossia „Il Dissoluto punito." Drama giocoso in due atti con balli analoghi. Parole del Sign. Abbate da Ponte, musica del celebre maestro Sign. Amadeo Mozart.

Personaggi:

Don Giovanni	Sign. Luigi Bassi
Il Commendatore . .	„ Gius. Lolli
Donna Anna	Signora Teresa Saporiti
„ Elvira	„ Cat. Miceli
Leporello	Sign. Felice Ponziani
Zerline	Signora Teresina Bondini
Masetto, il suo sposo .	Sign. Gius. Lolli

Cori di condatini, dami, damigelle, popolo, Ballabili di contadini etc.

Die Prager „Oberpostzeitung" kündigte die Aufführung folgendermassen an:

„Der Direktor der hiesigen italienischen Gesellschaft gab gestern Nachricht von der für die Anwesenheit der hohen toskanischen Gäste bestimmt gewesenen Oper „Don Juan" oder „Die bestrafte Ausschweifung". Sie hat den Herrn Hoftheaterdichter Abbe da Ponte zum Verfasser und wird heute, den 29. Okt., zum erstenmale aufgeführt. Alles freuet sich auf die vortreffliche Komposition des grossen Meisters Mozart."

Die Aufführung gestaltete sich zu einer glänzenden, wohlgelungenen. Von Nummer zu Nummer stieg die Begeisterung des Publikums. Wenn auch dem Meister nicht Gesangskünstler ersten Ranges zu Gebot standen, die Hingabe an die Sache liess einen jeden sein Bestes leisten. In den Proben hatte auch Mozart wacker vorgearbeitet, keine Mühe gescheut, die Komposition den Kräften der Aufführenden anzupassen. So soll er dem Don Juan-Repräsentanten Bassi das „Reich mir die Hand, mein Leben", nicht weniger als fünfmal komponiert haben. Demselben Sänger, der ein unbeholfener Tänzer war und mit den Pas der Menuette nicht zurechtkommen konnte, tanzte er dieselben so lange vor, bis er verstand, seine Füsse kunstgerecht zu gebrauchen. Zerline, die ihren Schreckensschrei in keiner Probe wahrheitsgetreu genug zu Tage förderte, brachte er den richtigen dramatischen Schwung bei, indem er plötzlich auf die Bühne sprang und sie heftig am Arme schüttelte. Die Bläser konnten mit der Posaunenstelle in der Kirchhofsszene nicht zuwege kommen. Mozart versuchte sie durch Erläuterungen zu belehren. Das nahmen aber die Herren sehr übel und polterten, der Satz wäre ebensowenig spielbar, als das Reden darüber unnütz, denn von ihm könnten sie ja doch nicht Posaune blasen lernen. „Gott soll mich bewahren, meine Herren, Ihnen Posaunenunterricht geben zu wollen", entgegnete Mozart ruhig und erleichterte die Stelle, indem er noch Holzbläser hinzufügte.

Die Oper gefiel so sehr, dass sie noch während Mozart's Aufenthalt in Prag mehreremale wiederholt werden musste. Ueber die Zukunft seines Werkes beruhigt, konnte der Meister nach Wien zurückreisen. Zwar verhehlte er sich nicht, dass man hier die Annahme der Oper zu hintertreiben suchen würde, sangen doch bei der Aufführung des „Figaro" die italienischen Sänger absichtlich so falsch, dass ein vollständiges Fiasko zu befürchten war und Mozart den Kaiser um Schutz anrufen musste.

Doch trotz der erneuten Kabalen seiner Feinde und Neider, an deren Spitze Salieri stand, kam der Don Juan auf Befehl Josephs II zur Aufführung, der die Musik „göttlich", ja „fast noch schöner" als die zu Figaro fand.

Die neue Oper gefiel in Wien indes ebensowenig, wie vorher der Figaro. „Lieber Mozart", meinte der Kaiser, „das ist kein Bissen für die Zähne meiner Wiener", worauf Mozart ruhig entgegnete: „Majestät, lassen wir ihnen halt Zeit zu kauen!"

Da Ponte berichtet, nach dieser ersten Wiener Vorstellung des Don Juan (7. Mai 1788) habe alle Welt, ausser Mozart, die Ansicht gehabt, die Oper müsse umgearbeitet werden. Der Meister liess sich nur zu kleinen Aenderungen und einigen Zusätzen bewegen. Als ganz neu kamen die Arien der Elvira „Mich verlässt der Undankbare" und des Ottavio „Ein Band der Freundschaft", sowie ein komisches Duett zwischen Leporello und Zerline

hinzu, jedoch ohne wesentlichen Erfolg in der Gunst des Wiener Publiknms, das erst nach und nach mit der nngewöhnlichen, dem Modegeschmack widerstreitenden Musik sich zu befreunden anfing. Auch manchem Musiker damaliger Zeit war und blieb Mozart's Don Jnan eine mnsikalische Sphinx. Um so wohltnender berührt das Urteil seiner bedeutendsten Zeit- und Knnstgenossen, die zu des Meisters Genius mit Hochachtung und Vertranen aufsahen. So fand einst in einer grossen Gesellschaft des Fürsten R., zn welcher sich, ausser Mozart, die Elite der Wiener Tonkünstler eingefnnden hatte, eine lebhafte Debatte über den Don Juan statt. Dem einen war die Mnsik zu chaotisch, dem andern zn gelehrt, dem dritten zn melodienarm. Dieser fand die Instrumentation überladen, jener raisonnierte über die Unsangbarkeit der Vokalsätze, nur einige glanbten trotz aller Extreme, in der Oper das Werk eines reichen Geistes, einer unerschöpflichen Phantasie anerkennen zn müssen. Znletzt forderte man Meister Haydn auf — der sich ganz still verhalten hatte —, sein Urteil zu fällen.

„Meine Herren“, entgegnete dieser bescheiden. „ich kann den Streit nicht ausmachen, doch so viel weiss ich, Mozart ist der grösste Komponist, welchen die Welt jetzt hat.“ — Aehnlich äusserte sich später Rossini nach dem erstmaligen Anhören des Don Juan: „Ich bin kein Tondichter! gebt mir dies Lob nicht eher wieder, bis mich Mozart's Genius geküsst hat.“ —

Dagegen verdient der Ausspruch eines Berliner Fach-Kritikus damaliger Zeit festgenagelt zu werden, der sich, als die Oper zum erstenmale dort über die Bretter, welche die Welt bedenten, gegangen war, also vernehmen liess: „Mozart wollte was Ansserordentliches, unnachahmlich Grosses etc. leisten, aber nur Eitelkeit, Grille, Laune, nicht das Herz, waren Don Juans Schöpfer.“

Am selben Orte und fast zur selben Zeit ruft ein anderer Rezensent enthusiastisch aus: „Wenn jemals eine Nation stolz auf einen ihrer Söhne sein konnte, so sei es Deutschland auf Mozart!“ —

Dies Wort dürfte anch noch heute nnd fort nnd fort einen begeisterten Nachhall finden, so lange es deutsche Klänge und deutsche Herzen gibt.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Auch Nikisch in den Philharmonischen Konzerten bot fast nur Bekanntes. Die Suite von Dvořak habe ich schon genannt. Ausser dieser hatte er sich die neueste Sensation gesichert: Max Reger's „Sinfonietta“. Es scheint mir hier einmal ein ganz kräftiges Wörtlein gegenüber dem neuesten Regerkultus am Platze. Ich getraue es mir um so rnhiger anszusprechen, als mir gewiss niemand voreingenommene Gegnerschaft gegen neue Knnsterscheinungen zum Vorwurf machen kann. Meine Bemerkung richtet sich übrigens garnicht gegen Reger's Werk. Ich kann hier nur sagen, dass ich diesem nach keiner Richtnng hin etwas abgewinnen kann. Es wirkt auf mich, gerade heraus gesagt, abstossend. Aber ich möchte es weder bei einer Gesamtschilderung der Tätigkeit dieses Komponisten, noch sogar für die Gesamtentwicklung unserer neuen Musik etwa übergehen oder für völlig bedeutungslos halten. Für das Gesamtschaffen des Komponisten beleuchtet es am klarsten die merkwürdige Gemütsveranlagung dieses Mannes. Denn ich betrachte weder die Bezeichnnng als Sinfonietta für ein Werk, das etwa ebenso lange dauert wie Beethoven's Neunte, noch die Verkündung, dass es sich nm einfache Orchestration handelt bei einer unerhörten Zerteilung der Stimmgruppen als Ironie, so in der Art, wie sie Richard Strauss gelegentlich beliebt. Es bezeugt mir also dieses Werk, dass der Künstler jeglichen Massstab für den Begriff der Einfachheit verloren hat. Das haben ja anch schon seine sogenannten „Einfachen Lieder“ bewiesen. Dann aber erscheint gerade diese Sinfonietta als der Gipfelpunkt geschriebener Musik, innerlich ungehörter Musik. Hat man die Partitur in der Hand — sie ist bei Kahnt in Leipzig erschienen —, so mag man sich der musterhaft sanberen Arbeit von Herzen frenen. Da hätten wir nun glücklich nach der mathematischen eine zeichnerische Auffassung der Kontrapunktik. Ich kann mir nicht helfen — wenn man statt durch Notenköpfe die Stimmführnng durch grosse Linien andenten würde, man bekäme ein Gebilde, das mit der Miniaturenzeichnung der mittelalterlichen Mönche eine Verwandtschaft zeigte, wobei ich meinerseits betonen möchte, dass ich es nicht für bedeutungslos halte, dass diese Miniaturenmalerei aus dem gleichen Zeitgefühle hervorging wie die musikalische Kontrapunktik. Das eine ist sicher: eine formalistischere Musik als diese hat es noch nie gegeben. Nur dass dieser Formalismus nicht im Gehör fusst, dass er nicht sinnlich ist, sondern verstandesmässig. Gerade in dieser Richtung liegt die Bedeutung für die grosse Entwicklung.

Daneben hielt ich es, wie gesagt, für die Pflicht eines Kritikers, der die Kunsterscheinungen immer gleichzeitig als Kulturoffenbarungen ansieht, ein Wort nach anderer Richtung hin zu sagen. Im Fall Reger erscheint mir das Verhalten des Publikums viel charakteristischer, als bei der Mehrzahl der berührten Kunstverhältnisse. Reger ist noch sehr jung. Er entfaltet eine geradezu unerhörte Fruchtbarkeit, die dadurch um so überzeugender wirkt, als in der ungeheuren Zahl seiner Werke sich kaum eine Seite finden dürfte, die man als publikumsmässig bezeichnen könnte. Ich habe nicht nur keinen Grund, an der echten Künstlerschaft dieses Mannes zu zweifeln, sondern ich glaube darüber hinaus, dass seine künstlerische Veranlagung in jeglicher Hinsicht den Durchschnitt weit überragt, wage sogar zu hoffen, dass Reger uns noch einmal ganz Hervorragendes zu sagen haben wird. Aber dass er dazu nur durch schwere Kämpfe mit sich selbst gelangen wird, scheint mir auch ausser Zweifel Nicht zweifelhaft aber ist, dass das Verhalten des Publikums ihm den Sieg in diesem Kampfe sehr erschwert. Es wirkt geradezu grotesk komisch, wenn man jetzt unser grossstädtisches Modepublikum Reger krampfhaft Beifall darbringen sieht, wenn man sogenannte Regerabende überfüllt sieht mit jenem Publikum, das in der Kunst noch nie etwas anderes gesucht hat, als eine Sensation für seine Nerven oder, was noch schlimmer ist, die Befriedigung des Gelüstes, der Mode voranzugehen. Es ist offenbar diesem Publikum, das sich noch immer in allen Fällen, wo es galt, neue künstlerische Werte zu fühlen, aufs jämmerlichste blamiert hat — hiessen die Fälle nun Wagner oder Liszt oder Böcklin oder Klinger — ich sage, es ist diesem Publikum zum Bewusstsein gekommen, dass es jedenfalls das Modernste und Gescheiteste ist, sich recht frühzeitig zu begeistern, und zwar nach Möglichkeit für eine Erscheinung, deren künstlerischer Mitteilungsform alles das fehlt, was den allmählich verpönten Normalnerven zusagt. Bei der Sinfonietta freilich äusserte sich das Missfallen doch ziemlich unverblümt, was mir nicht recht begreiflich ist, wenn ich daran denke, mit welch stürmischem Beifall im letzten Winter etliche Regerkonzerte bedacht worden sind; denn so im Wesen verschieden von jenen Darbietungen ist die Sinfonietta nicht gewesen. Vielleicht aber hat man von dieser Sache schon wieder genug und strebt nach neueren Dingen oder einem neuen Mann, der noch nicht so sehr im Schwange ist wie Max Reger, für den sich ein besonderer Verein ebenso sehr ins Zeug legt, wie alle Modernität anstrebenden Musiksalons von Berlin W. Bedenklich ist an der ganzen Erscheinung, dass eine so offene Künstlernatur wie Reger durch dieses Verhalten des Publikums viel eher irregeführt werden kann, als durch eine ehrliche Gegnerschaft, die ihm zuruft, dass das Masshalten in allen künstlerischen Dingen die notwendigste Eigenschaft ist. Das Philharmonische Orchester zeigte bei diesem Werke, was es zu leisten vermag. —

Viel erfreulicher wirkt diese Leistungsfähigkeit auf uns ein, wenn sie sich in einem Werke bewähren konnte wie in **Bruckner's** Dritter Symphonie, mit der uns Richard Strauss vor einigen Jahren mit dem ehemaligen Tonkünstlerorchester bekannt machte, das natürlich nicht imstande gewesen ist, den Wunderreichtum dieser genialen Musikeroffenbarung wirklich voll zu erschliessen. Jetzt fand Bruckner's Werk, das damals vielfach angefeindet wurde, rückhaltlose Zustimmung. Der Gerechtigkeit wegen muss ich erwähnen, dass diese Zustimmung mehrfach auch Tonschöpfungen von **Gustav Mahler** zuteil geworden ist, so der früher hier ziemlich deutlich abgelehnten C-moll-Symphonie. Im Gegensatz zu Max Reger halte ich Mahler für einen sehr bewussten, um nicht zu sagen raffinierten Musiker, und weiter im Gegensatz zu Reger glaube ich, dass er am ehesten in einfachen Gebilden etwas Nachhaltiges zu schaffen vermöchte, als in gross angelegten Werken. Dieser einfache Gehalt würde ja eine ausserordentlich fein ziselierte Formengebung nicht ausschliessen, zu der Mahler eine fast unvergleichliche Orchestertechnik der kleinen Mittel mitbringt. Wie meisterhaft er die Orchestrierung zu berechnen versteht, zeigten eine Reihe von Orchestergesängen, zumal die düstere Gruppe der Totengesänge, in denen ein vielfach gegliedertes Orchester die Singstimme in keiner Hinsicht verdeckt. Diese Totenlieder kamen in einem Philharmonischen Konzert zu Gehör, die Symphonie dagegen in den sogenannten neuen Orchesterkonzerten, die **Oskar Fried**, der Leiter des **Stern**'schen Gesangvereins, mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltet. Von den übrigen Leistungen in diesen Konzerten sind noch zu nennen die schier langweilig gelehrte Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden" von **Max Reger** und ein in der Farbe glutvoller Zwiegesang des Dirigenten, der leider auf einen Text von Dehmel gesetzt ist, der sich allenfalls zu einer ganz intimen Zwiesprache eignet, sicherlich aber nicht zu öffentlichem Gesang. Es gibt eine Freiheit in diesen Dingen, die einen ganz anderen Namen verdient —

Noch eine dritte Gattung neuer Konzerte haben wir erhalten. **Orchester-Kammerkonzerte** heissen sie. E. N. von **Reznicek** leitet sie mit dem für diese Veranstaltungen sehr verringerten Philharmonischen Orchester. Das ist ein sehr glücklicher Gedanke. Eine grosse Zahl intimerer Orchesterwerke kommen hier zu stilechter Aufführung. Unter den Neuheiten weckten einige Schöpfungen des Leiters freundliche Teilnahme, die allerdings nicht tiefer ging als die Dankbarkeit für eine frohverplauderte Stunde. — Das bedeutendste neue Orchesterwerk brachte uns **Stavenhagen** in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters mit **Friedrich Kloses** „Das Leben ein Traum".

Die Einschätzung meine ich nur relativ; denn an sich vermag ich auch diesem Werke nicht beizustimmen, das mir in den Absichten des Künstlers vergriffen erscheint, da es schlechterdings unmöglich ist, ohne fortlaufenden Kommentar den Gedankengängen des ungemein schwierigen und gedankenreichen Werkes zu folgen. Ob ausserdem gerade die Musik berufen ist, statt eines Evangeliums ein Dysangelium, statt der frohen Botschaft die qualvolle oder doch wenigstens entsagende des Pessimismus zu verkünden, bleibe dahingestellt. Eins ist danach sicher: dass Friedrich Klose nicht nur über ein gewaltiges musikalisches Können verfügt, sondern auch über echt schöpferische musikalische Phantasie, ferner über sinnfällige Melodiebildungen und charakteristische thematische Arbeit. Der Künstler hat in seiner grossen Messe ein Werk geschaffen, an dem jeder Musikfreund seine helle Freude haben wird. Möchte es ihm gelingen, auch für seine orchestralen Schöpfungen sich innerlich musikalische Vorwürfe zu stellen.

Nicht so völlig negativ ist das Ergebnis bei einer Betrachtung der kleineren musikalischen Neuheiten, die uns die bisherige Saison gebracht hat.

In die oberste Reihe stelle ich da eine Sonate für Bratsche und Klavier von Karl Klingler. Der junge Komponist hat von vornherein durch ein gesundes frisches Zugreifen für sich eingenommen. Er hat sich völlig freigehalten von der erkünstelten Tiefsinnigkeit unserer jungen Künstlerschaft und den Beweis erbracht, dass man auch bedeutende Gedanken in verständlicher Form vorbringen kann. Diese Form beruht bei Klingler auf einer gründlichen Schulung durch die alten Meister. Mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der er in gedanklicher Hinsicht allem Gesuchten aus dem Wege geht, hat er sich auch hier in formaler, von allem gezwungen Modernen freigehalten, ohne doch auch nur an einer Stelle irgend eine absichtliche Rückständigkeit zu zeigen. Dann ist Klingler eine echte Musikernatur, der wirklich etwas einfällt und die von der natürlichen Freude an schöner Melodiebildung beseelt ist. Sehr glücklich erscheint auch die Erhöhung persönlicher Erlebnisse zu typischer Geltung, vor allem in der Art, wie in der Elegie vom Künstler der Tod seines Vaters zu einer menschlich ergreifenden allgemeinen Trauerstimmung gesteigert ist, die eben in jeder Brust einen Widerhall weckt. Im gleichen Konzert wie Klingler brachte Richard Rössler ein Klaviertrio in As-dur zu Gehör. Auch das ist gesunde und frische Musik und zeugt von tüchtigem Können. Ebenso die F-dur Sonate op. 73 des Norwegers Christian Sinding ist, wie fast alle Werke dieses prächtigen Komponisten, ein hocherfreuliches Werk voll Frische und Klarheit und von männlicher Kraft. Innerhalb des Gesamtwerkes Sindings nimmt es ja freilich keine besondere Stellung ein, für den, der seine übrigen Werke kennt, ist es nichts Neues, was er hier sagt, aber Sinding gibt ja auch dann noch mehr als die meisten anderen unter den Lebenden, wenn er sich einmal wiederholt. — Ziemlich ergebnislos blieben dagegen die Kompositionsabende von Gustav Jenner, dessen Schaffen ein Zeugnis dafür ist, wieviel ruhiger an kleinen, vom grossen Musiktreiben abgelegenen Orten die Entwicklung vor sich geht als in unseren hastenden Grossstädten. Das war doch grösstenteils eigentlich noch Mendelssohn'scher Geist. Ueber den Kompositionsabend von Eduard Behm, ebenso über die neuen Werke Halfdan Cleve's habe ich bereits gesprochen. Wilhelm Kienzl bot unter Mitwirkung von Emmy Destinn einen Liederabend, bei dem sich wiederum zeigte, dass er seine reinsten Wirkungen dann auslöst, wenn er am wenigsten Ansprüche erhebt. Gerade dieses echt schlicht Volkstümliche in Kienzl's Natur ist ein Wert, für den wir in unserer heutigen Kunstentwicklung kaum dankbar genug sein können. Es ist dann auch ein sogenannter Martin Plüddemann-Abend veranstaltet worden, und er hat äusserlich einen ganz schönen Erfolg gehabt. Ich persönlich bin seit Jahr und Tag für Martin Plüddemann's Balladen eingetreten. Ich konnte das umso ruhiger tun, als ich mir der Grenzen in Plüddemann's künstlerischem Vermögen dabei immer bewusst geblieben bin. Es fehlt Plüddemann — und das sollten seine Anhänger ruhig zugeben — die Originalität der Tonsprache. Es ist keineswegs so, dass er bloss in Wagner'schen Tongängen sich bewegte, wie so manche Parteigänger des Bayreuther Meisters, zu dem Plüddemann ja schon in bösen Tagen treu gehalten hat. Es finden sich eben einfach lange Zitate auch aus Schumann und Liszt. Manche sind derartig, dass man nur die eine Erklärung findet, dass sie dem Komponisten in einer Zeit unterliefen, als sein Gedächtnis ihm keine vollen Dienste leistete, sondern ihm Tonwendungen, die ihm als charakteristisch für den Ausdruck gewisser Stimmungen erschienen, als eigene Erfindung vorspiegelte. Die Ballade „Lord Maxwell's Lebewohl" ist da besonders charakteristisch. Der Eingang ist ein notengetreues Zitat von Schumann's „Lasst mich nur in meinem Sattel gelten". Dabei entspricht aber die Stimmung des von Plüddemann vertonten Gedichts durchaus diesen Notengängen. Man kann, wie ich schon hervorhob, diesen Mangel an Originalität in der Formgebung in den Kauf nehmen, weil er wettgemacht wird durch die ausserordentliche Kraft des dichterischen Empfindens, der sich eine hervorragende Eindringlichkeit des musikalischen Ausdrucks glücklich verbindet. Betrachtet man Plüddemann's Balladen an sich, ohne Rücksicht auf die Erinnerung an bereits Gehörtes, also ohne dass man sich durch Reminiszenzen aller Art stören lässt, so wird man an diesen männlichen, von starker Empfindung beseelten, in der Begleitung und Melodiebildung reichen, dabei für den Sänger ausserordentlich dankbaren Balladen seine helle Freude haben. Besonders zu begrüssen

wäre es, wenn der Kompositionsabend dazu beigetragen hätte, diesen Kompositionen das musikalische Haus zu eröffnen. (Forts. folgt.)

Frl. Emilie von Cramer veranstaltete mit ihrer Gesangschule am 15. Februar im Lyceum-Klub einen musikalischen Abend.

Die Zusammenstellung des Programms zeigte die Ziele, die Frl. von Cramer sich gesteckt hat. Die Leistungen der Schülerinnen waren ein Beweis von sorgfältiger, ja liebevoller Arbeit.

Das Ensemble war vorzüglich, die deutliche Aussprache fiel besonders angenehm auf. Aus den Solonummern seien Arie aus der „Königin von Saba", „Auf dem Wasser zu singen" und „Die Forelle" erwähnt.

Frl. Bianca Panteo verschönte den Abend mit ihren Violinvorträgen, Herr Kämpf trug durch vollendet künstlerische Begleitung zum Gelingen des Ganzen bei.

M. Br.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Am 17. und 24. Februar fanden die ersten beiden diesjährigen Schüleraufführungen der Vereinigten Musikinstitute: Konservatorium des Westens und Schwanzersches Konservatorium, Direktion Otto Hutschenreuter, im Gemeindesaal Achenbachstr. 18 statt. Während der erste Abend hauptsächlich Leistungen der Unterklassen brachte, legte am zweiten Abend eine stattliche Anzahl von Schülern und Schülerinnen der Mittel- und Oberklassen Zeugnis von ihrem Können ab. Es fanden Klavier-, Geigen-, Cello-, Gesangs- und Trio-Vorführungen statt. Sämtliche Darbietungen bewiesen durch Solidität der Technik und Geschmack in der Auffassung die Tüchtigkeit der Lehrkräfte und liessen den echt künstlerischen Geist, welcher in den vereinigten Konservatorien herrscht, erkennen.

Die rührige Direktion zeigt ausserdem für die nächsten Wochen an: einen Schüler-Trioabend im Saale des Konservatoriums des Westens, ein Schülerkonzert im grossen Logensaal, Joachimsthalerstr. 13, und ein Lehrerkonzert unter Mitwirkung des neu gebildeten Konservatoriums-Orchesters — ein Zeichen für das frische Emporblühen der beiden Institute.

Das Konservatorium für Musik von N. Böttcher veranstaltete am Mittwoch im Saale des Hotel de Rome eine Schüleraufführung der Oberklassen. Jährlich nur einmal pflegen diese stattzufinden, bringen dann aber stets ein gewähltes Programm zur sorgfältig vorbereiteten Ausführung. So auch diesmal. Hervorragend waren die pianistischen Leistungen des Fräulein Ella Matthes. Die junge Dame besitzt eine vorzügliche, sichere Technik, die, gepaart mit eiserner Ausdauer, sich selbst den Schwierigkeiten der Liszt'schen „Don Juan-Phantasie" gewachsen zeigte. Im Vortrag der „Symphonischen Etüden" von Schumann liessen sich auch, durch innere Anteilnahme, feinere musikalische Eigenschaften nachweisen. Auch Fräulein Elsbeth Ritscher verdient für die Wiedergabe einer Bach'schen „Fuge" und einer Beethoven'schen „Sonate" warmes Lob, denn sie erwies sich als äusserst solide und zuverlässige Spielerin. Die übrigen Mitwirkenden, darunter auch Schülerinnen der Gesangsklassen des Herrn Max Eschke, gaben ebenfalls Zeugnis von ihrer durchweg vortrefflichen Ausbildung.

Der bekannte Sänger Franz von Milde ist als Gesanglehrer an die Münchener Akademie der Tonkunst berufen worden.

Das Konservatorium der Musik in Gotha, Direktor Prof. Patzig, feierte das Fest seines 25jährigen Bestehens durch ein Jubiläumskonzert.

Malwine Brée, die langjährige Assistentin Leschetizky's, die Verfasserin des Buches „Die Grundlage der Methode Leschetizky's", eröffnet in Wien unter dem Patronat ihres Lehrers eine „Klavierschule".

Am Königl. Konservatorium für Musik in Dresden beginnen am ersten April neue Kurse.

Der Pianist Télémaque Lambrino ist seit Anfang Februar als Leiter der obersten Klavierklassen für das Konservatorium von Bruno Heydrich in Halle a./S. gewonnen.

Vermischte Nachrichten.

Eugen d'Albert erhielt vom König von Württemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronenordens.

Professor Florian Zajic in Berlin wurde vom Fürsten von Lippe-Detmold der Orden der lippischen Rose für Kunst und Wissenschaft verliehen.

In Eisleben feierte der unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Otto Richter stehende „Städtische Singverein" vor kurzem sein 25jähriges

Bestehen. Bei dem Festakte kam Haydn's Chor „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret" und das „Halleluja" von Händel zur Aufführung. Das Festmahl wurde musikalisch gewürzt durch eine Anzahl Musikstücke aus alter und neuer Zeit: eine „Paduana" und „Dantz" für Blasinstrumente von Paul Peurl (geb. um 1580), einen sechsstimmigen Chor „Musikaklang" von Bruch, ein 1769 komponiertes Menuett mit Trio für Streichinstrumente von Mozart, ein Gesellschaftslied für Chor von Daniel Friderici (geb. um 1590 in Eisleben) und Ländlerische Tänze für Streichinstrumente aus dem letzten Lebensjahre Mozart's. Ueber die beiden Tonsätze von Peurl macht das Programm folgende Angaben: „Peurl (auch Bäwerl, Bäuerl, Beuerlin) war Organist zu Steyer. Die hier dargebotenen Sätze entstammen dem musikgeschichtlich wichtigen Werke: „NEwe Padouan | Intrada. Däntz vnd Galliarda | mit vier Stimmen | ein jedlichs nach seiner art | auff vielen Musicalischen Saitenspiel gantz lustig zu gebrauchen u. s. w. Componirt durch Pauln Bäwerl | der Zeit bestellten Organisten bei der Evangelischen Kirchen zu Steyer inOesterreich ob der Enss u. s. w. Gedruckt zu Nürmberg | durch Abraham Wagenmann. MDCXI" Auf der Rückseite: „AVff solchem Weg ins Himmels Saal. | Fuhren die lieben Vätter all | Durch Glauben sie Gott schawen an | Wer selig wirdt geht gleiche Bahn." So wie wir es aus diesen Tönen hören, fühlten und so gaben sich die deutschen Bürgerkreise am Anfang des 17. Jahrhunderts in ihren frohen Stunden: sittig und liebenswürdig (Kretzschmar)."

Das in 4 Stimmdrucken (1611) vorhandene Werk ist Eigentum der Königl Universitäts-Bibliothek Göttingen.

Der „Dantz" ist besonders merkwürdig dadurch, dass seine ersten acht Melodienoten genau übereinstimmen mit dem Anfang von Mozart's „Veilchen".

Das Programm knüpft an diese Uebereinstimmung die Frage: Haben beide Meister gemeinsam hier aus einer volkstümlichen Quelle geschöpft, oder diente Mozart dieser Suitensatz des Steyer'schen Organisten als Vorlage?

Am 16. Februar wurde in Petersburg ein Glinka-Denkmal in Anwesenheit des Grossfürsten Konstantin, vieler hoher Staatsbeamten, zahlreicher Deputationen künstlerischer Gesellschaften und hervorragender Persönlichkeiten feierlich enthüllt. Der Grossfürst eröffnete die Reihe der Festreden.

Der Allgemeine deutsche Musikverein hält seine 42. Jahresversammlung in den Tagen vom 24. bis 27. Mai in Essen ab. Das vorläufige Programm verkündet: Am 24. Mai (Himmelfahrt) findet abends von 6—10 Uhr mit einer einstündigen Pause ein Orchesterkonzert statt; am 25. Mai ist vormittags Kammermusik, abends Oper, der 26. Mai bringt das Hauptereignis des Festes, die Uraufführung der 6. Symphonie von Gustav Mahler in einem nur diesem Werk gewidmeten Konzert. Am Sonntag, den 27. Mai, ist vormittags abermals Kammermusik und abends Oper in Köln.

Die „Neue Freie Presse" in Wien erhielt von einem Grazer Mitarbeiter folgende Zuschrift: „In der kulturhistorischen Abteilung des steiermärkischen Landesmuseums „Joanneum" fand ich unter einigen Stammbüchern aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Album des steirischen Komponisten Anselm Hüttenbrenner (1794–1865), der mit Schubert eng befreundet war. Unter dem Deckel ist, sorgfältig verpackt, die weisse Stirnlocke Beethoven's beigelegt, die Hüttenbrenner, nachdem er dem Meister die Augen zugedrückt, vom Kopfe des Toten zum Andenken mitgenommen hatte. In dem Album fand ich auch eine bisher unbekannte Eintragung Franz Schubert's, mit dem Hüttenbrenner 1815 bei Salieri in Wien bekannt geworden war. Es sind von Schubert, dessen Feder nur gern Noten schrieb, bloss vier andere Albumblätter bekannt: Das eine, für Dr. Albert Schellmann in Steyr, enthält ein Luther- und ein Goethe-Zitat, das zweite, für Frl. Katharina Stadler, später verehelichte Kojeder, in Steyr, eine Lebensregel in Prosa; die beiden anderen sind zwar mit Tanzkompositionen des Meisters auch in Stammbüchern eingetragen, zählen aber trotz ihrer heiteren „Aufforderungen zum Tanze" (für Frl. Seraphine Schellmann und einen Ungenannten) eigentlich zu den zahlreichen mit Widmung versehenen Kompositionen Schubert's. Schon wegen ihrer Seltenheit wäre also die hier zum erstenmal veröffentlichte Eintragung interessant. Sie lautet:

„Exiguum nobis vitae curriculum natura circumscripsit, immensum gloriae.

Cicero ex Orat.
pro Rabirio

Vindobonae, 16. 12. 1817. Francisc. Schubert.

Schubert zitiert hier die Verteidigungsrede Cicero's für den älteren C. Rabirius, der des Hochverrats angeklagt war. Es sind die Schlussworte des zehnten Kapitels, die mit „Etenim, Quirites . . ." eingeleitet wurden: „Denn winzig, ihr Richter, ist das Fleckchen Leben, das uns die Natur abgesteckt hat, aber unermesslich gross das Feld des Ruhmes." Gerade diese Rede Cicero's, nach der die Anklage zurückgezogen wurde, ist erst 1820 durch zwei von Niebuhr in Rom gefundene Bruchstücke ergänzt worden, aber auch heute nicht vollständig bekannt. Schubert konnte also nur die ersten zwölf Kapitel aus seiner Gymnasialzeit kennen. Anselm Hüttenbrenner war 1817 noch mit seinen juridischen Studien in Wien beschäftigt, Schubert aber fungierte als sechster Schulgehilfe in der A-B-C-Klasse der väterlichen Normalschule. Noch zehn Jahre hatte der damals 21jährige Meister zu leben. Als ob er

seinen frühen Tod geahnt hätte, arbeitete der Unerschöpfliche unermüdlich an seinem Lebenswerk. Und wenn man dies Cicero-Zitat liest, so meint man, der Meister habe seinen frühen Tod geahnt. Kurz war sein Leben, aber — schrieb Bauernfeld schon am 20. November 1828 in sein Tagebuch — „er geht doch mit Ruhm von der Erde!‘“

Die neue Bachgesellschaft beabsichtigt, für das Bach-Museum, das sie in Bachs Geburtshaus in Eisenach errichten will, mehrere Originale Bach'scher Kompositionen, sowie alte Instrumente zu erwerben. Die Stadt Eisenach hat die Gesellschaft von den Abgaben für das von ihr angekaufte Geburtshaus Bachs befreit und ihr ausserdem einen namhaften Geldbeitrag gespendet.

Bücher und Musikalien.

Neue technische Studien für Klavier.

(Fortsetzung.)

Theodor Wiehmayer: „Tonleiter-Schule“ nach neuen Grundsätzen.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Inhalt des Werkes bringt die Erfüllung des Wortes „Nach neuen Grundsätzen“. Der Verfasser stellt in der Tat für das Studium der Tonleiter ganz neue Prinzipien auf, die, sagen wir es vorweg, von ungemein scharfsinnigem Denken und grossem pädagogischen Geschick Zeugnis ablegen. „Die Tonleiter kann“, so sagt er in seiner Einleitung, „von zwei gänzlich verschiedenen Standpunkten, nämlich vom Standpunkt des musikalischen Ohres und vom Standpunkt der Finger aus betrachtet werden.“ Unser bisheriges Studium geschah nach der ersten Auffassung, nach den Tonfolgen der Ganz- und Halbtöne der Tonleiter; der Verfasser legt den zweiten zu Grunde, den Tastsinn der Finger und ihr Lagenbewusstsein, wonach für jede Tonleiter die Fingersatzfolge 1 2 3, 1 2 3 4 in Betracht kommt, ohne sich dabei um den Grundton der Tonleiter oder die Ordnung der Ganz- und Halbtöne zu kümmern. Der Autor lässt demgemäss die Tonleiter von einem solchen Tone aus studieren, der die angeführte Fingersatzfolge ergibt; für die Tonleitern von C bis H-dur ist es stets der eigene Grundton; die Tonreihen von F bis Des-dur werden von dem Tone C aus geübt, Fis-dur beginnt mit H, Ges-dur mit Ces. Bei dieser Einteilung der Tonleiter in 2 Gruppen nach der Fingerfolge 1 2 3 und 1 2 3 4 ergeben sich die verschiedenen technischen Schwierigkeiten, sie bestehen im Daumenuntersatz und im Lagenwechsel. Beim ersteren sind in aufsteigender Schwierigkeit drei Arten zu unterscheiden: Der Halbton-Untersatz von Ober- zu Untertaste, der Ganzton-Untersatz von Ober- zu Untertaste und der Untersatz von Unter- zu Untertaste. Die Schwierigkeiten des Lagenwechsels der Hand erhellen aus den verschiedenen Anschlagsstellen der Tasten. Die Hebelverhältnisse der Klaviatur erklären es, dass die vorderen Enden der Tasten den Fingern die günstigsten Anschlagsflächen bieten und somit diejenigen Tonleitern die leichtesten sind, die den Fingern diese günstigen Stellen ermöglichen. Nun fallen bei den 3 Tonleitern H, Fis und Des-dur die leichteren Daumenuntersätze mit den günstigsten Anschlagsflächen zusammen, das rationelle Studium der Tonleiter hat also mit diesen zu beginnen. —

Diese hier entwickelten Prinzipien hat der Autor seiner Tonleiterschule zu Grunde gelegt und sie konsequent durchgeführt. Zunächst sind vier Gruppen Vorübungen aufgestellt, die alle vorkommenden Daumenuntersätze und Lagenwechsel enthalten und von jeder Hand einzeln zu üben sind, das Zusammenspiel erfolgt erst nach Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten. Bezüglich des Fingersatzes führt der Autor gleichfalls eine Neuerung ein. Er überträgt das Prinzip, dass stets nach einer Obertaste unterzusetzen ist, auf alle Tonarten, so bekommen die Tonreihen von G-, D-, A- und F-dur für die linke Hand einen veränderten Fingersatz, doch soll besonders beim Zusammenspiel auch der gebräuchliche Fingersatz geübt werden. Das Gesamtwerk ist in 3 Teile gegliedert: Einfache Tonleitern, Terzen- und Sexten-Tonleitern. Ein Anhang enthält Arpeggien-Studien. — Der ganzen Arbeit wohnt, in Anlage und Entwicklung, eine ungemeine Ueberzeugungskraft inne, wir möchten Wiehmayer's Tonleiter-Schule daher allen Pädagogen zu aufmerksamer Beachtung empfehlen, ebenso allen Spielern, deren Passagenspiel Lücken aufweist, zu gründlichem Nachstudium.

(Fortsetzung folgt.)

Alfred Rose, op. 12: „Jugend-Album“. 15 leichte Klavierstücke.

E. Bisping, Münster i. W.

In obigem Jugendalbum finden wir eine Reihe, nach aufsteigender Schwierigkeit geordneter, sehr hübscher Vortragsstückchen für unsere junge studierende Welt, die durch ihren anregenden Inhalt die Jugendliteratur aufs glücklichste bereichern. Durch anmutige, sinnige Melodien, die viel Neues zu sagen wissen, durch guten Klaviersatz, der die Entwicklung des polyphonen Spiels berücksichtigt und dadurch, bei klanglichem Reiz, die Stückchen auch instruktiven Zwecken dienstbar macht, zeichnet sich das Werkchen aus, indem sich noch für die

einzelnen Sätze allerliebste, die kindliche Fantasie anregende Ueberschriften finden, die gleichfalls von der Schablone abweichen. Es sei allen Jugendlehrern warm empfohlen.

Anna Morsch.

Alexis Holländer, op. 61: Variationen über ein Thema von Franz Schubert für zwei Klaviere.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Den oben genannten Variationen für zwei Klaviere zu vier Händen (op. 61) von Alexis Holländer liegt ein sehr einfaches, beinahe lediglich akkordisch gehaltenes Thema Franz Schubert's zu Grunde. In der Beleuchtung und Behandlungsweise Holländer's aber gewinnt es ausserordentlich an Farbe und Reiz. Was der Komponist sagt, ist klar, übersichtlich, melodisch sehr reizvoll und von schöner und logisch harmonischer Ordnung. Nicht ungern bevorzugt Holländer in der Anwendung der beiden Instrumente die imitierende Form, anderenteils aber ist die Komposition auch durchaus symphonischer Art, immer aber die Aufgabe zwischen beiden ganz gleichmässig verteilt. Das Opus stellt an die Ausführung bei weitem keine zu grossen Anforderungen, setzt aber doch technisch wohl vorgebildete und musikalisch angeregte Spieler voraus. Holländer's Klaviersatz ist unanfechtbar von grosser Wirkungsfähigkeit und bezeugt, dass der Autor auf diesem Gebiete einen grossen Schatz reicher Erfahrungen gesammelt hat Seine Erfindung ist kräftig und seine Ausdrucksweise immer natürlich und ungesucht. Ich empfehle daher sein neues Werk. Es kann in mehrfacher Hinsicht sehr gute Dienste tun, als wirkungsreiches Vortragsstück und als sehr förderliche Studie für das Zusammenspiel auf zwei Klavieren, und wird sich sicher sehr bald viele Freunde in allen Kreisen des ernsthaft musizierenden Publikums erwerben.

Edm. Ondř. Cimo, op. 1. Album.
op. 7 und op. 8. Etuden.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Edm. Ondř. Cimo's op. 1 enthält eine Anzahl von leichten Klavierstücken, die zu studieren insbesondere Anfängern von gewissem Nutzen sein wird. Es ist hübsche, leichtfassliche und gut spielbare Musik von gefälligem Wesen. Der Autor hätte aber jedenfalls sorgen müssen, dass die Ueberschriften der Stückchen nicht nur in tschechischer Sprache gegeben wurden. Die kleinen Studien des op. 7 und 8 von Cimo sind gleichfalls für die unteren, beziehungsweise mittleren Stufen des Klavierunterrichts berechnet und zeugen von grossem Verständnis für die Lösung instruktiver Aufgaben. Sie sind vorzugsweise dem Akkordspiel gewidmet und berühren — in meinen Augen ein besonderer Nutzen — auch entfernter liegende Tonarten. Eine Auswahl aus beiden Werken wird sicherlich dem Lehrer neues und sehr brauchbares Unterrichtsmaterial an die Hand geben. Die Etuden sind auch nach rein musikalischer Seite hin von Annehmlichkeit und Interesse, verdienen mithin lobende Erwähnung in den Spalten dieses Fachblattes.

Henryk Melcer: Variationen (a-moll) für Pianoforte.

Ludwig Doblinger, Wien.

Die Variationen H. Melcer's über ein Thema aus der Oper „Le cosaque" von St. Moniuszko sind sehr anregender Art und stellen der Phantasie und dem Darstellungsvermögen des Tonsetzers das beste Zeugnis aus. Melcer schliesst sich keineswegs gar zu eng an seine Vorlage an und das Thema ist für ihn nur eine Art geistiger Zentrale, von der aus sich alles entwickelt. Einige Veränderungen sind strengerer Art, andere wieder in gänzlich freier Weise gehalten und man wird finden, dass der Komponist das Thema in den verschiedensten Farben wiederspiegeln lässt. Das Werk interessiert von Anfang bis Ende. Auch der rein technische Teil, also der Klaviersatz, verdient ohne weiteres grösste Anerkennung. Die Erfindung ist kräftig und selbständig, sodass es für Spieler und Hörer kaum Mangel gibt. Das Werk wird auch schon Spielern der angehenden Oberstufe zugänglich sein und Freude bereiten.

Eugen Segnitz.

Carlo Perinello: „Giuseppe Verdi".
Hugo Leichtentritt: „Friedrich Chopin"

Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin.

Um das Leben Verdi's, den Menschen und die Entstehung seiner Werke kennen zu lernen, ist obige Monographie gut. Bei Betrachtung der Kunstwerke aber und Darlegung der künstlerischen Eigenart Verdi's versagt der Verfasser. Zwar, dass er die von Goethe für einen Biographen sogar geforderte Parteinahme mitbringt, würde ihm nicht zum Vorwurf gereichen. Eine Biographie muss immer mit Liebe und Begeisterung geschrieben werden und artet mehr oder weniger in eine Apologie aus. Aber dass Perinello seinen Helden auf so schwache Füsse stellt, das ist zu bedauern, weil er uns so nicht überzeugt. Seine Analysen bewegen sich zu sehr in allgemeinen Sätzen, die wenig charakterisieren und sein ganzer Standpunkt der Kunst gegenüber ist zu konventionell. Die Art, wie er das Verhältnis Verdi's zu Wagner bezeichnet, dürfte kaum haltbar sein. Er leugnet Wagner's Einfluss auf Verdi und schreibt diesem ein ganz unabhängiges Streben zu nach Vervollkommnung des Musikdramas, das nur durch Verdi's politische Tendenzen zurückgehalten worden und deshalb (!) erst nach der Einigung Italiens offener hervorgetreten wäre. Verdi sei seinem Ziele auch viel näher gekommen als Wagner — weil er es sich nicht so unerreichbar hoch gesteckt hätte. Sonderbare Bescheidenheit eines Reformators! Bei aller Anerkennung der ehrenwerten Wandlung

Verdi's, wie einzelner Schönheiten in Aïda und Othello, mnss man doch zugeben, dass diesen Werken die Einheit des Stiles der früheren Werke mangelt. Die Absicht, Wagner nachznahmen, doch nnr insofern es mit italienischen Traditionen vereinbar wäre, tritt darin zn deutlich hervor nnd bringt die Formlosigkeit hervor, mit der Verdi in diesen beiden Opern alle Formen stillos vermischt, sodass man glanbt, bald Wagner, bald Meyerbeer (Prozessionen, Ballets), bald den alten Verdi heranszuhören. Es sind in Wahrheit Uebergangswerke, die sogar weniger Originalität zeigen als die früheren, weniger genial sein wollenden. Aber ein Werk hat Verdi allerdings geschaffen, in dem er ganz frei, ganz nen und in jedem Punkt meisterhaft erscheint: das ist Falstaff. Dass Verdi dieses edelste nnd vollendetste Stück voll Ansgelassenheit in so hohem Alter schnf, wird mit Recht als ein „Wunder" angestannt. Perinello's Analyse beschränkt sich anch hier anf Hervorhebnng der „schönen Stellen". Man vermisst in dem Bande ein Register, geschweige ein Inhaltsverzeichnis.

Viel höher als die soeben besprochene steht Leichtentritt's Monographie. Besonders grosse Bedeutung erhält sie dadurch, dass der Verfasser die nene, monumentale Chopinbiographie Hoesick's (von der vorlänfig nur noch der erste Band erschien*), und die kürzlich entdeckte Korrespondenz Chopin's benntzt und verarbeitet. Aber anch die künstlerische Physiognomie Chopin's wird fein nnd lebendig dargestellt. In den sehr zahlreichen Analysen wünscht man weniger poetische Bilder, die als Dentung der Musik nie den Inhalt erschöpfen können. Ueberall fühlt man aber den gebildeten Musiker. Anf Chopin's Harmonik wird besonderes Augenmerk gerichtet.

*) In polnischer Sprache.

Franz Liszt's Briefe. Heransgegeben von La Mara. VIII. Band.

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Der nnermüdlichen Sammlerin ist es gelnngen, einen nenen Band von Briefen Liszt's znsammenznstellen, die, an verschiedene Personen gerichtet, den Zeitranm von 1823 bis 1876 umfassen. Viele davon sind schon in verschiedenen Werken (wie der Biographie George Sand's) im Druck erschienen, die meisten sind aber ganz unbekannt und teilweise nach dem Konzept in Liszt's Korrespondenzbüchern mitgeteilt. Besonderes Interesse erregen die Briefe aus der Jugendzeit, den Virtnosenjahren, der Zeit seiner Verbindung mit der Komtesse d'Agonlt nnd der Freundschaft mit G. Sand. Ueberraschend ist das energische Dementi der berüchtigten Weigerung der Gräfin (No. 389), ihn zu heiraten, die alle Lisztbiographen seit Lina Ramann behanpteten nnd das ein neues Licht auf diese Verbindung wirft. Wie sonst interessieren anch hier wieder die Briefe an jnnge Komponisten, in denen der Meister mit soviel Wärme, Teilnahme für jedes Streben nnd tiefer Knnsteinsicht spricht. Die kurzen Billete an R. Wagner voll innigster Hingabe sind ergreifend.

J. Vianna da Motta.

Meinungs-Austausch.

Die „Pausen" zwischen einzelnen Sätzen einer Sonate betreffend, möchte ich der Meinnng Ausdruck geben, dass es wohl üblich ist, eine kleine Pause zn machen; dass dies anch, wie ich erinnere, Rnbinstein (längere) und Bülow (kürzere) taten. Wenn diese Gepflogenheit anch von den Künstlern gern befolgt würde, so macht es ihnen das Pnbliknm nnmöglich, dadurch, dass in letzter Zeit die Unsitte eingerissen ist, zwischen den einzelnen Sätzen Beifall zu klatschen.

Es zerstört vollständig den mnsikalischen Gedankengang, wenn schon nach dem ersten Satz einer Beethoven'schen Sonate, wie z. B. hier in Posen, anlässlich eines Konzertes von Engen d'Albert, geklatscht wird, und dies Gebahren mnss anch den Vortragenden empfindlich stören. So haben sich die Pianisten angewöhnt, gleich hinüberznleiten in die folgenden Sätze, ich denke mir, ans Fnrcht, dass die Znhörer erst unruhig, wohl gar noch Spätkommende in den Saal hineingelassen werden, was erst recht peinlich berührt. Vielleicht wäre, um Störungen zu vermeiden und anch dem Empfinden für knrze Pansen des Vortragenden zu genügen, auf den Programmen zn bemerken, „es wird gebeten, zwischen einzelnen Sätzen nicht Beifall zn spenden", oder ähnliches.

Anch könnten die Vortragenden dnrch eine entsprechende, leise abwehrende Bewegung ihren Wnnsch änssern, nngestört ein Musikstück ohne Unterbrechnng zn Ende spielen zu können.

Frau Dr. Theile, Posen.

In jeder Beziehnng muss ich nach meinen Anschaunngen der Ansicht des Herrn Prof. Jnlins Epstein, der bemerkt, dass der Vortragende zwischen den einzelnen Sätzen einer Sonate Pansen machen müsse, beistimmen. Ich, als Schüler Franz Liszt's, kann bezeugen, dass der Meister beim Vortrage von Sonaten von Beethoven nnd Schnbert zwischen den Sätzen ganz gewaltige Pausen machte.

Ich kann mich anch dessen sehr gnt entsinnen, dass Anton Rnbinstein längere Pausen machte, jedoch, wenn ein Applaus zwischen den einzelnen Sätzen sich erhob, sofort den nächsten Satz begann.

August Stradal, Wien.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Unseren Gruppen teilen wir hierdurch mit, dass die Mehrzahl der Stimmen das Thema:
„Welche Mittel stehen der Musiklehrerin zu ihrer notwendigen pädagogischen Weiterbildung zu Gebot?“
als Verbandsthema gewählt hat.

Der Vorstand.
I. A.: *Sophie Henkel.*

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Die Geschäftsstelle der
Lebens-, Alterspensions-, Invaliditäts- und Kinderversicherung der Mitglieder Deutscher Frauenvereine
„Friedrich Wilhelm“, Berlin W., Behrenstrasse 60/61,
Leiterin Frl. **Henriette Goldschmidt,** angeschlossen 31 Frauen- und gemischte Vereine in Deutschland, bietet die umfassendste Sicherstellung für das Alter und gegen eintretende Erwerbsunfähigkeit.
Treueste Beratung mündlich und schriftlich. — Sprechst. von 10—1 Vorm.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin Frau H. Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Sprechst.: Montag Nachm. $3^1/_2$—5.

Frankfurter
Musikschule.
Leitung S. Henkel.
== Frankfurt a/M. ==
Junghofstrasse, Saalbau.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Eingang Genthinerstr.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel. Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Frau Prof. Frohberger
Ausbildung für Bühne und Konzert, Gesang und Klavier.
Chemnitz, Kassbergstr. 13.

Bertha Asbahr
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt).
Chemnitz, Zschopauerstr. 91.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Martha Küntzel,
Pianistin.
Concert und Unterricht.
Marienfelde-Berlin.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung
für stimmkranke Redner und Sänger.
Ausbildung im Gesang.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Ress), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Tragheim-Passage 3.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Pianos und Flügel
ED. WESTERMAYER
Gegründet 1863 ⁎ Kgl. Preussische Staatsmedaille 1896
Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) — Telephon: IX, 5214 —
Solide Preise — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10,
Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.

Georg Plothow
Musikalienhandlung ⊛ Leihanstalt
gegr. 1886
Berlin W., Potsdamerstr. 113.
Zweiggeschäft: Charlottenburg, Kantstr. 21.

Violin-Saiten,
stets frisch und haltbar, à 0,25, 0,30, 0,45, 0,50.
Die anerkannt beste Quinte Padua à 0.60.
Schulgeigen von 10—30 Mk. — Meistergeigen von 30 Mk. an.
H. Oppenheimer, Hameln.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.







Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Ueber die Kunst der richtigen Tonbildung beim Singen.

Von

Siga Garsó.

(Schluss.)

Der Unterschied zwischen dem Stauprinzip, das ich genau kenne, und der Lehre vom losen Ton ist der: jenes gewährt dem Sänger eine kurze Laufbahn, diese befähigt ihn, bis an sein Lebensende mühelos zu singen und bei entsprechenden Anlagen den höchsten Gipfel seiner Kunst zu erreichen.

Dass der lose Ton im allgemeinen nicht genügend verbreitet ist, liegt an der allgemeinen Unzulänglichkeit der derzeitigen Gesangspädagogik und an der Einseitigkeit ihres Bestrebens.

Jeder Gesanglehrer könnte von einem guten Geiger oder Violoncellisten lernen, dass allein die gelenkige und lose Bogenführung einen schönen und tragfähigen Ton erzeugt, nicht aber die Gewalt des Druckes.

Eine in ihrem ganzen Umfang lose stehende Naturstimme gibt es nicht, eine gewisse Spannung ist in der einen oder anderen Stimmlage immer vorhanden; rottet man diese Störung nicht von Anbeginn des Studiums radikal aus, dann betrügt man sich selbst: Mit einer gespannten Stimme kann der Sänger — und wenn er seiner Ausbildung noch so viel Fleiss, Zeit und Geld geopfert hätte — doch nur unter grosser Anstrengung singen, was die Dauer seiner Wirksamkeit unbedingt verkürzt.

Mit einer losen Stimme hingegen kann der Sänger bis ins hohe Alter schön singen.

Oft wird gesagt, dass die Ausbildung der Stimme auf diese Weise zu lange dauert, was jedoch durchaus nicht der Fall ist. Ein Schüler, der von vornherein „lose" studiert, braucht absolut nicht längere Zeit als ein anderer der mit Spannung singt. Die Lehrzeit dauert bei beiden meist 3—4 Jahre, nur mit dem Unterschied, dass derjenige, der seine Stimme lose gebildet hat, sein Ziel bestimmt erreicht und 30—40 Jahre singen kann, während der andere schon nach wenigen Jahren der Anstrengung erliegen muss.

Die Lehre, die man aus dem hier Ge-

*) In unserer Zeit ist mit der Kunst Wagner's der „grosse Ton" Ideal geworden. Viele verwechseln diesen mit „Gebrull" und singen mit vollem Dampf darauf los, ohne von Tonschönheit eine Ahnung zu haben.

sagten ziehen kann, leuchtet jedem Klardenkenden von selbst ein und bedarf keines weiteren Kommentars.

Wenn ich hier für die Kunst des losen Tons eintrete, so geschieht es, um die Gesangsbeflissenen auf die Vorzüge dieser Art zu singen aufmerksam zu machen und dadurch ihnen und der Gesangskunst einen Dienst zu erweisen. Eine persönliche Reklame liegt mir dabei fern.

Der junge Gesangs-Eleve mag den Weg einschlagen, der ihm am meisten einleuchtet. Hat er aber durch angestrengten Gesang seine Stimme versungen, dann muss er doch zum Studium des losen Tones als dem letzten und einzigen Rettungsmittel greifen.

* * *

Nun möchte ich noch einige Worte dem Gesangunterricht in der Schule widmen.

Was die Stimmbildung anlangt, muss er ganz dasselbe Ziel verfolgen wie der Gesangunterricht der Erwachsenen. Eine schöne Naturstimme setzt eine gesunde Körperkonstitution voraus, die bei normal gebauten Kindern meist vorhanden ist. Die Hauptaufgabe muss auch hier die Gesunderhaltung der Stimme sein und daher die Vermeidung jeder Anstrengung der jugendlichen Kehlen. Man soll also aus den Kindern nicht mehr stimmliche Kraft herausholen wollen, als ihre Natur mit leichter Mühe hergeben kann.

Leider geschieht dies noch in vielen Schulen, wodurch die Gesundheit des Halses und des Stimmapparates der Kinder angegriffen wird.

Meine eigene Tochter und ihre Schulfreundin sind Beispiele für diese traurigen Fälle. Beide konnten in ihrer Klasse am stärksten singen, sie wurden deshalb von ihrem Lehrer sehr belobt, den andern als Vorbilder hingestellt und bekamen im Gesang die Note 1a. Aber wie lange hat diese Herrlichkeit gedauert? Das Starksingen war durch forcierte Spannung der Halsmuskulatur und des Stimmapparates erzeugt und die Stimmbänder mussten dabei ihre Elastizität verlieren. Beide Mädchen wurden nach und nach heiser und verloren fast ihre Stimme. Bei meiner Tochter dauerte es, nachdem sie die Schule verlassen hatte, ein ganzes Jahr, bis sich ihr Hals und ihre Stimme wieder erholt hatten; ihre Freundin aber ist noch heute (nach 10 Jahren!) heiser im Singen und im Sprechen. So machen sich die Folgen einer verkehrten Gesangsmethode nicht nur während der Schulzeit, sondern auch noch im späteren Leben sehr unangenehm bemerkbar.

Um diese häufig nicht mehr gutzumachenden Nachwirkungen falscher Stimmbehandlung zu vermeiden, wäre es das Richtigste, wenn diejenigen Zöglinge des Seminars, denen später der Schulgesang anvertraut werden soll, in der Bildung des losen Tones unterwiesen würden, damit sie beim Unterricht der Kinder nicht in Fehler verfallen und Unheil anrichten.

Pedaltreten nach dem Anschlage.

Von

Dr. Max Arend.

Als ich mich kürzlich mit Mendelssohn's feinsinniger Schwester Fanny Hensel und ihren Kompositionen beschäftigte*) und ihr bei Schlesinger in Berlin erschienenes op. 4, drei „Melodieen“ für das Klavier, aufschlug, machte ich die interessante Entdeckung, dass die Komponistin die Pedalzeichen *Ped.* und ✻ durchweg richtig in dem hauptsächlich von L. Köhler**) und H. Riemann***) vertretenen Sinne setzt — ein Beweis mehr dafür, dass die von Riemann am angeführten Orte zitierten Stimmen, die sich vor Köhler zu dessen Meinung bekannten, ohne sie indessen klar durchzudenken, nicht vereinzelt sind.

Die Köhler-Riemann'sche Theorie hat ernsthaften Widerspruch weder gefunden, noch zu fürchten, und sie ist das Gemeingut der Praxis der guten Pianisten, merkwürdigerweise jedoch in der Theorie des Klavierspiels noch verhältnismässig unbekannt. Die Möglichkeit dieses Zustandes in einer so ungeheuer wichtigen Frage ist eine grelle Beleuchtung für die geringe wissenschaftliche und pädagogische Begabung eines grossen Teiles unserer Klavierpädagogen. Schlägt man ein beliebiges heute gedrucktes Notenheft auf, das Pedalbezeichnungen für das Klavier enthält, so wird man gewiss das Zeichen *Ped.* beim Eintritt einer neuen Harmonie und das Zeichen ✻ beim Ende

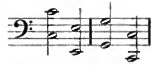
*) Vgl. No. 6 der „Neuen Musik-Zeitung“ 1905/06.

**) „Der Klavierpedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung“ (1882).

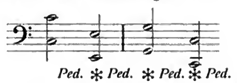
***) Klavierschule I, S. 14 flgde.

der vorhergehenden finden, anstatt ✻ beim Eintritt einer neuen Harmonie und *Ped.* unmittelbar darnach. Ja, als ich eine der feinen Klavierpoesieen von Fanny Hensel an der angegebenen Stelle als Probe der Kunst dieser Komponistin wieder zum Abdruck bringen liess, hatte ich mit dem Stecher wegen der Pedalbezeichnungen eine Fehde zu kämpfen: er hatte sie zunächst im Sinne des Schlendrians korrigiert — ein Setzer weiss bekanntlich alles besser als der Autor. Diese Setzerweisheit ist dadurch, dass sie mir die durch Köhler und Riemann nicht gebrochene Macht des Schlendrians recht deutlich vor Augen führte, die Ursache dieses Artikels geworden, denn wem fiele nicht Goethe's Wort ein, dass es nötig ist, das Richtige zu wiederholen, da ja auch das Falsche immer wiederholt wird?
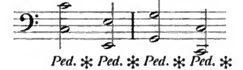
Der am meisten in die Augen springende Grund für das Loslassen des rechten Pedals im Zeitpunkte des Anschlags mit sofort folgendem Wiedertreten ist der, dass nur so gewisse Stellen, wie erforderlich, legato gespielt werden können. Man denke an einen vollgriffig gesetzten Choral. Hätte etwa die linke Hand



und läge über jedem dieser Töne ein neuer Akkord, so lässt sich ohne Hilfe des Pedals nur ein Scheinlegato dadurch herausbringen, dass man beim Uebergang vom 1. zum 2. und vom 3. zum 4. Griffe den untern, beim Uebergang vom 2. zum 3. Griffe den obern Ton vermittels eines stummen Fingerwechsels auf derselben Taste bindet. Viel bequemer und vollkommener aber bringt ein richtiger Pedalgebrauch das erforderte legato hervor:



Nämlich: der erste Griff wird durch's Pedal auch dann noch festgehalten, wenn die Hand ihn verlassen hat, um den zweiten aufzusuchen. Im Augenblick des Anschlags des zweiten Griffes hebt der Fuss das Pedal, damit in den neuen Akkord nicht Töne des vorhergehenden hinüberklingen, und tritt unmittelbar hinterher wieder Pedal usw. Wenn man bei dieser Stelle das Pedal so gebraucht, wie es vorgeschrieben zu werden pflegt, nämlich



so verschärft man den Hiatus zwischen den einzelnen Griffen, anstatt ihn zu beseitigen.

Aber auch in den Fällen, in denen das legato durch die Finger gemacht werden kann, ist der beschriebene Pedalgebrauch offenbar vorzuziehen, weil er das Fingerlegato unterstützt, während der hier bekämpfte übliche Pedalgebrauch den Fingern entgegenarbeitet, und zwar, was wohl zu beachten ist, im allerwichtigsten Zeitpunkt entgegenarbeitet. Das innige Ineinanderfliessen der Töne, das zum gesangvollen Legatospiel gehört, wird an sich schon dadurch bekämpft, dass der Klavierton notwendig im Zeitpunkt des Anschlags am stärksten ist und von da an stets abnimmt. Im Zeitpunkt des Ineinanderfliessens der beiden gebundenen Töne ist also der erste gerade am allerschwächsten, und in diesem Zeitpunkt entzieht ihm der herrschende Brauch den Glanz und die Kraft, die das Pedal verleihen.

Diese Betrachtung leitet auf den zweiten, weniger in die Augen springenden, aber schon in Kalkbrenner's Méthode de piano*) hervorgehobenen Grund hin. Das eigentliche Leben der Musik und des einzelnen Tones ist die Möglichkeit des crescendo, der Ausdruck der Zunahme der Lebensenergie. Sie fehlt dem Klavierton bekanntlich, und dieser Umstand wird das Klavier für alle Zeiten dem Gesang und Orchester, insbesondere seinen vollkommensten Instrumenten, unebenbürtig erscheinen lassen. Gerade dieser Mangel des Klaviers wird durch den üblichen Pedalgebrauch verschärft, dagegen durch den hier vertretenen, wenn auch in sehr bescheidenen Grenzen, vermindert. Kalkbrenner meint an der zitierten Stelle, dass man den Ton „gleichsam wieder aufleben lasse", wenn man das Pedal „bisweilen nach dem Anschlage des Tones gebraucht". Dieser Kalkbrenner'sche Gebrauch ist übrigens mit dem vorhin beschriebenen nur insofern übereinstimmend, als das Pedal im Zeitpunkt des neuen Anschlags losgelassen wird. Während nun aber regelmässig blitzschnell hinterher wieder Pedal getreten wird, lässt Kalkbrenner eine Zeit lang das Pedal aussetzen und dann wieder treten. Dieser Gebrauch findet so natürlich nur bei langen Noten Anwendung.

Für einen der wichtigsten Gründe für das Loslassen des Pedals im Zeitpunkte des neuen Anschlags hält Riemann mit Recht einen vor ihm, wie es scheint, unbemerkt gebliebenen Umstand, dass nämlich, wenn Anschlag und Pedaltreten zeitlich zusammenfallen, durch die „Schlaggeräusche der gesamten Mechanik ganz fremde (Partial-) Töne erregt werden". Natürlich werden derartige, einen unedlen Klang erzeugende Partialtöne dadurch unterdrückt und abgeschnitten, dass gerade im Zeitpunkt des Anschlags das von früher her liegende Pedal losgelassen wird. Denn hierdurch fallen die Dämpfer auf alle Saiten, ausgenommen die angeschlagenen, durch das Auffallen der Dämpfer wird aber das Mittönen der mit dem angeschlagenen Ton in gewissen Beziehungen (die hier auf sich beruhen können) stehenden Töne verhindert.

*) Seite 14.

Um dem Pedaltreten im Zeitpunkt des Anschlags zu entgehen, wird man beim Beginn eines Stückes oder Teiles zweckmässig nicht nach, sondern vor dem Anschlage das Pedal niedertreten. Auf diesen naheliegenden Gedanken kommt Riemann sonderbarerweise nicht, so sehr er der gerade von ihm vertretenen Anschauung entspricht, dass der Klavierspieler das Klavier mit niedergedrücktem Pedal als die „eigentliche Naturform des Instruments" ansehen und im Pedal „nur ein Mittel, das Nachklingen von Tönen, welche zu den neu angeschlagenen nicht harmonieren, zu verhindern", erblicken müsse. In diese „Naturform" muss aber immerhin der Spieler das Instrument erst jedesmal bringen — deshalb ist der Ausdruck unplastisch —, und das geschieht eben durch das Pedaltreten vor dem ersten Anschlag.

Ich erwähnte im Eingang, dass Fanny Hensel ihr op. 4 mit richtigen Pedalbezeichnungen hat in die Welt gehen lassen. Das ist bei dem bekannten gleichartigen musikalischen Bildungsgang von Felix und Fanny Mendelssohn und der weitgehenden Uebereinstimmung ihrer Fähigkeiten und Anschauungen nicht unwichtig für die Pedalbezeichnungen in den Werken Felix Mendelssohn's. Ich habe gerade seine „Lieder ohne Worte" in der „Edition Peters" vor mir liegen. Man kann sich durch Blättern sofort davon überzeugen, dass die Pedalbezeichnungen fast durchgehend falsch sind. Und doch ist dies wahrscheinlich — oder, vorsichtig ausgedrückt, mindestens vielleicht — eine Pietätlosigkeit Mendelssohn gegenüber. Allerdings fehlte es zur Zeit Mendelssohn's noch an einer geordneten Pedaltheorie, wie sie eben erst durch Köhler's Monographie geschaffen worden ist, und wir finden an ihrer Stelle gelegentliche treffende Bemerkungen. Auch ist Fanny Hensel merkwürdigerweise in ihren bei Bote und Bock erschienenen Kompositionen, also op. 1, 2, 3, 6, 7 und einer Pastorella ohne Opuszahl, auf dem alten Standpunkt, während sie in den bei Schlesinger erschienenen Sachen (op. 4, 5 und dem Lied „die Schiffende") richtige und falsche Bezeichnungen neben einander hat. Diese merkwürdige Erscheinung wird vielleicht dadurch erklärt, dass etwa bei den bei Schlesinger erschienenen Heften ein Notenstecher tätig gewesen ist, der besonders sorgfältig auf eine Uebereinstimmung zwischen dem Manuskript und dem Stich bedacht war, jedenfalls zeigt sie, dass die Komponistin kein sonderliches Gewicht auf die Sache gelegt, vielmehr offenbar als gute Pianistin und feinsinnige Künstlerin ihrem musikalischen Instinkte, und zwar mehr oder weniger ohne klare Ueberlegung gefolgt ist. Immerhin dürfen wir bei ihrem Bruder Felix den gleichen musikalischen Instinkt voraussetzen und gewinnen dadurch einen nicht unbeachtlichen Fingerzeig für den Pedalgebrauch in seinen Klavierwerken und für den Pedalgebrauch überhaupt.

Dritter Musikpädagogischer Kongress.

Von

Anna Morsch.

Die nächsten Tage bringen uns den „Dritten musikpädagogischen Kongress" mit einem reichen Programm von Vorträgen und Referaten. Die Tagesordnung, die bereits in früheren Nummern des „Kl.-L." in grossen Zügen angedeutet war, gliedert sich in drei Abteilungen: 1. Tag: „Musikpädagogische Fragen." Ausser dem einleitenden Bericht des 1. Vorsitzenden, Herrn Professor Xaver Scharwenka, des Referats über die Arbeiten des Vorstandes durch die I. Schriftführerin Frl. Anna Morsch und des Referats der Kunstgesangs-Kommission durch Frl. Cornelie van Zanten werden sprechen: Herr Dr. Katzenstein-Berlin „Mitteilung über eine experimentelle Untersuchung über Brust- und Falsetstimme"; Herr Dr. Gutzmann-Berlin „Die Bedeutung der Atmung bei den Fehlern der Stimme und Sprache"; Herr Professor E. Jaques-Dalcroze, Genf „Die Erziehung zum Rhythmus"; Frl. Dr. Olga Stieglitz-Berlin „Literatur, ein Zweig der Musikwissenschaft"; Hr. Wilhelm Tappert-Berlin „Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vorzüge"; Herr Ludwig Riemann-Essen „Die Wiedereinführung der Tonbezeichnung „B" anstatt „H". Am Nachmittag Sitzung der Konservatoriums- und Seminarleiter und -Leiterinnen „Beratung über alle noch schwebenden Fragen bezüglich der Seminare, der Prüfung, der Zeugnisse und Diplome, der Funktionen der Prüfungskommissare u. s. w. Referenten: Hr. Prof. Xaver Scharwenka, Frl. Anna Morsch, Hr. Prof. Arno Kleffel, Frl. Dr. Olga Stieglitz. Sitzung der Schulgesangs-Lehrer und -Lehrerinnen. Vorbesprechung für die Hauptsitzung des dritten Tages: Beratung über Lehrpläne, Prüfungsordnung, Petition und deren Begründung etc. Referenten Herren: Prof. Cebrian, Domsänger Rolle, Musikdirektor Wiedermann, Hr. Max Ast, Frau Dr. Müller-Liebenwalde, sämtlich Berlin. — 2. Tag, Vormittag: Zwei Vorträge über „Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Geschichte und in der Gegenwart." Vortragende: Herr Dr. Karl Storck-Berlin und Hr. Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin; Herr Julius Fuchs-New-York „Pädagogische Verwendung der Tonwerke". Nachmittags:

Beratung über soziale Fragen: „Das Proletariat im Musiklehrstand", der Missbrauch des Wortes „Konservatorium", „Unterbietung der Honorarsätze", „Unwürdige Reklame". Referenten die Herren Musikdirektor Mengewein und Prof. Kulenkampff. — 3. Tag. „Die Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges." Alle in dem verflossenen Zeitraum für die hochwichtige Frage geleisteten Vorarbeiten sollen klargelegt und in der Weise zusammengefasst werden, dass sie als Vorlage zu einer Petition für die Regierung dienen. Dazu 3 Vorträge: „Die Aufgaben des Schulgesangunterrichts", Hr. Prof. Alexis Hollaender-Berlin; „Die physikalischen Erscheinungen im Ton als Ausgangspunkt der gesangspädagogischen Tätigkeit", Fr. Böhme-Köhler-Leipzig; „Schulgesang und Kunstgesang mit besonderer Berücksichtigung der Frauenstimme", Fr. Dr. J. Müller-Liebenwalde-Berlin. Ausserdem findet eine Reihe von Spezial-Vorträgen mit Vorführungen von Lehrmitteln und Lehrproben statt, zu denen Anmeldungen der Herren Franz Leber-Greiz, Rektor Gusinde-Berlin, Rektor Prinz-Schöneberg, Hr. Thum-St. Johannisthal-Böhmen und Rektor Halama-Berlin vorliegen. — Am Nachmittag in der Schlusssitzung: „Zusammenfassender Bericht der Sondersitzungen", „Beratung über die Fortführung der begonnenen Arbeiten," schliesslich „Das Harmonium als Hausinstrument" und „Vorführung von Neuerungen auf dem Gebiete automatischer Reproduktionen."

Es darf mit grosser Befriedigung ausgesprochen werden, dass die grundlegenden Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes ein Echo in den weitesten Kreisen unseres deutschen Vaterlandes gefunden haben, das in der überraschend grossen Anzahl der diesjährigen Anmeldungen und sympathischen Zuschriften zu uns spricht. Besonders erfreulich ist die Beteiligung der grossen staatlichen und städtischen Konservatorien und Musikschulen, die bereits ihre Vertreter angemeldet haben, ebenso erfreulich wirkt das vermehrte Interesse der Presse, die grossen tonangebenden Musikzeitungen des Auslandes, Hollands, Englands, Amerikas, werden ihre Korrespondenten zur Berichterstattung entsenden. So dürfen wir reichen anregenden Tagen entgegensehen, deren Beratungen unserer Kunst sicher zum Segen gereichen werden.

Die Teilnahme an den Sitzungen ist nur gegen Vorzeigung der Teilnehmerkarten, die kostenlos von der Geschäftsstelle des Verbandes, W., Ansbacherstrasse 37, zu beziehen sind, gestattet. Alles Nähere besagt die mit den Karten zum Versand kommende, definitive Tagesordnung.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Wir kommen nunmehr auf die ausübenden Künstler zu sprechen. Die Pflege der Kammermusik steigert sich noch mit jedem Winter. Das Halirquartett brachte sämtliche Quartette Beethoven's zur Aufführung in sogenannten „populären" Sonntagskonzerten. Das Unterbringen der späteren Arbeiten Beethoven's in populären Konzerten ist eigentlich ein grober Unfug. Volkstümlich wollte dieser Beethoven nicht sein und wird es nie werden können. Wenn man aber weiteren Kreisen das Eindringen in diese Kunst erleichtern will, so muss man dazu auch ein übriges tun und in irgend einer Art den Hörer in die Werke einführen, sei es durch einen Vortrag, der gleichzeitig mit dem Konzert stattfindet, sei es mit Hilfe des Programms. An eigentliche Themenanalysen und dergleichen denke ich dabei nicht, sondern an eine Einführung in den Geist und die Stimmung der betreffenden Werke. Dazu hätte man allerdings dann auch die Quartette in der Reihenfolge ihres geschichtlichen Entstehens vorführen müssen. Wenn bei einem Komponisten, so war das bei Beethoven geradezu notwendig; denn er ist in steter Entwicklung begriffen, nur in und mit dieser sind seine Werke voll zu erfassen. Das Joachimquartett brachte bis jetzt nur alte, erprobte Werke. Altmeister Joachim ist ausserdem nach wie vor zu häufigem öffentlichen Musizieren zu haben, wenn er sich mit gleichgestimmten Künstlern zusammenfindet. So hat er mit dem als Kammermusiker vorzüglichen Klavierspieler Robert Kahn wiederholt gemeinschaftlich gewirkt; Robert Hausmann und der Meisterklarinettist Professor Mühlfeld aus Meiningen waren die weiteren Partner. Es kamen dabei auch einige neue Werke zu Gehör. Ein Klarinettentrio von Berger, ein Klavierquartett Robert Kahn's. Wie es sich fast von selbst versteht, gediegene, vornehme Musik, aber doch ohne jede stärkere Eigenart, ohne zwingende Kraft. Zu den regelmässigen Gästen gehört jetzt auch das Petersburger Streichquartett, das sich dabei eines reicheren Zuspruches zu erfreuen pflegt, als das ihm weit überlegene Brüsseler Streichquartett unter Franz Schörg, in dem ich für meine Person den Gipfel der heutigen Kammermusikdarbietungen sehe. Diese Brüsseler Künstler verbinden die

Klarheit des Vortrages und Tiefe der Auffassung des Joachimquartetts mit der Lebendigkeit und Leidenschaftlichkeit der Böhmen. Das Böhmische Streichquartett brachte einmal ein für Berlin neues Werk in dem Klavierquintett op. 14 von Saint-Saëns, aber selbst die Mitwirkung Eugen d'Albert's konnte über die innere Hohlheit dieses Werkes nicht hinwegtäuschen.

Dagegen verdienten die Herren Gülzow und Genossen den aufrichtigen Dank aller Musikfreunde, dass sie ein bislang verschollenes Quartett Beethoven's zur Aufführung brachten. Beethoven hat 1802 seine E-dur-Klaviersonate op. 14 für Streichquartett bearbeitet. Er hat es zu diesem Zweck nach F-dur versetzt. Am 13. Juli dieses Jahres schrieb Beethoven an Breitkopf & Härtel: „Die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch; — und ohne mich an beide grosse Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch. Da nicht allein ganze Stellen gelegentlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man — noch hinzutun, und hier steckt der missliche Stein des Anstosses, den nur zu überwinden man entweder selbst der Meister sein oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss." In diesem Geiste hat Beethoven die Verpflanzung seiner E-dur-Klaviersonate auf das Gebiet des Streichquartetts vorgenommen. Professor Altmann in Berlin hat von der 1802 in Wien erschienenen Streichquartettbearbeitung eine neue Ausgabe in Stimmen bei Breitkopf & Härtel veranstaltet; die Partiturausgabe wird bald folgen. Mit vollem Recht wird man dieses Werk als eine Bereicherung empfinden. Der volle Erfolg, den die genannten Herren mit seiner Vorführung fanden, wird hoffentlich die zahlreichen Freunde des Quartettspiels um so eher auf das Werk hinweisen, als es zu den leichteren Schöpfungen Beethoven's gehört. Derselbe Gülzow veranstaltete hier in Berlin auch die einzige Feier zum siebzigsten Geburtstag Felix Dräseke's mit dem Vortrag seiner „Szene" für Violine und Klavier. Der starke Erfolg, den das prächtige Werk bei dieser Gelegenheit davontrug, müsste doch eigentlich die unbegreifliche Zurückhaltung gegen den Dresdener Altmeister überwinden. Dass er knorrig ist, ist nun schon so oft gesagt worden, dass man umsomehr hervorheben muss, wenn die Schale auch hart ist, der Kern dieser Kunst um so süsser schmeckt. Wir haben übrigens noch eine neue regelmässige Quartettgenossenschaft erhalten, und zwar besteht sie aus den vier Damen Gabriele Wietrowetz, Martha Drews, Erna Schultz und Eugenie Stoltz. Die Damen erwiesen sich in ihren zwei bisherigen Konzerten, in denen nur bekannte Werke zur Aufführung kamen, als ein Geschlecht starker Künstlerinnen. Unsere Triogenossenschaften, die am Klavier von den Professoren Schumann und Barth bezw. Vita Gerhard geführt werden, brachten nur Bekanntes. Die „Société de concerts des instruments anciens" brachte zwar vielfach neue Werke, aber im Charakter doch so ihren früheren Darbietungen verwandt, dass ein besonderes Eingehen auf dieselben nicht nötig ist. Bleibt zu erwähnen ein Kammermusikabend von Max Reger, bei dem er sich von der einfachen Seite zeigte, ausserdem auch wieder als der glänzende und ganz eigenartige Klavierspieler, unter dessen Händen seine eigenen Schöpfungen eigentlich ein ganz anderes Gesicht bekommen als bei anderen Künstlern. Ich glaube, Reger wäre der Mann dazu, die Jankoklaviatur wirklich einzuführen. Sein in der Tat polyphones Spiel müsste durch die Neuordnung der Tasten eine grosse Unterstützung erhalten. Dann brachte eine aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle bestehende „Kammermusikvereinigung" unter Führung der Klavierspielerin Vera Maurina und des bereits mehrfach erwähnten ausserordentlich strebsamen Geigers Adalbert Gülzow die Kammersymphonie von Wolf-Ferrari für elf Instrumente zur Aufführung. Wolf-Ferrari steht unter den Italienern als Pfleger der Kammermusik fast vereinzelt. Seine durchsichtige Stimmenführung kommt ihm dabei ebenso zu gute, wie die leichte Melodieerfindung. Die drei ersten Sätze des Werkes bringen denn auch sehr Ergötzliches und auch manches tiefergehende Schöne, das Finale freilich fällt dann völlig ab. —

Schier unübersehbar ist die Zahl der Virtuosen. Dabei behauptet die ältere Generation zumeist doch vollkommen das Uebergewicht. Man spürt, dass die unmittelbare Wirkung Liszt's seither noch durch keine andere Kraft ersetzt worden ist. Eugen d'Albert scheint mit jedem Jahre zu wachsen. Auch rein vom klavieristischen Standpunkt aus, rein als Spiel betrachtet, das er ja in manchen Jahren etwas vernachlässigt hatte, trug er in diesem Jahre weitaus den Sieg davon. Ihm am nächsten kam Reisenauer, der in manchen Dingen eben unvergleichlich ist. Schubert's D-dur-Sonate hat er in einer Weise gespielt, die jedem Hörer unvergesslich sein wird. Warum übrigens diese wunderbaren Schubertsonaten so selten nur auf dem Programm unserer Konzertgeber stehen, ist mir unverständlich. Hat man denn so gar keinen Sinn mehr für diesen gottseligen Humor, so gar kein Gefühl für dieses wunderbare Sich-Hinein-Musizieren in eine schönere, glücklichere Welt? Auf voller Höhe steht auch Therese Carreño. Doch hätten die Freunde ihres wilden und doch immer auch gezügelten Temperaments wohl gewünscht, dass, wenn sie uns Neuigkeiten bringen wollte, es nicht so gedankenmässige und meinet-

wegen auch geistreiche Werke gewesen wären, wie das Klavierkonzert Mac Dowells und das Konzertstück F. H. Cowens. Leopold Godowksy ist doch eine recht enge Spezialität. Als Techniker steht er gewiss in der oberen Reihe, vielleicht an der Spitze, aber ich habe bei ihm noch nie den Eindruck verloren, dass es ihm nun auch bloss auf diese Technik ankommt. Und da stellt sich bei mir sofort das Gefühl einer Spezialität im Sinne des Variété ein. Was hat es schliesslich noch mit dem tieferen Wesen der Kunst zu tun, wenn sich eine ausserordentliche körperliche Fähigkeit, deren Anwendung ja auch beim Variété eine scharfe geistige Ueberlegung voraussetzt, just auf künstlerischem Gebiete betätigt? Die Verschiedenheit des Handwerkszeugs tut es doch nicht. Auch Otto Hegner, von dem wir einst viel hoffen durften, gerät in diese Richtung immer mehr hinein. Godowsky hat übrigens gegenüber den Präludien Chopin's eine solche Willkür gezeigt, dass man dieses unkünstlerische Verfahren wenigstens buchen muss. Gute Kräfte sind Paula Stebel und Thekla Scholl. Noch wesentlich jünger als die genannten sind Else und Cäcilie Satz. Vorläufig legen sie Zeugnis ab von vorzüglicher Schulung, doch erkennt man, dass in beiden die Keime liegen, aus denen noch etwas werden kann. Dagegen zweifle ich, ob es Georg Buddens gelingen wird, die trockene Schulmässigkeit jemals zu überwinden. Konrad Ansorge, Frida Kwast-Hodapp und Frédéric Lamond bringen jeder eine bestimmte Physiognomie in den Konzertsaal. Wenn man in der richtigen Stimmung ist, Ansorges eigentlich das geschlossene Kunstwerk wieder in seine Bestandteile auflösenden Träumen sich hinzugeben, erlebt man bei ihm wundervolle, kaum vergleichbare Genüsse. Bei Frida Kwast geht es einem wie mit fast allen interessanten Menschen, die eigentlich nur interessant sind: man darf ihr nicht zu lange zuhören. Das Ergebnis bei Frédéric Lamond ist dasselbe, aber aus dem umgekehrten Grunde, dass es ihm an Interessantheit fehlt, wofür er ein sehr starkes Temperament einschiesst, dass aber eben immer Lamond ist. Es fehlt ihm die Fähigkeit, das Geistige getrennter Welten geistig zu erfassen. Einen eigenartigen Genuss gewährte das Zusammenspiel von Hans Hermann und Marie Hermann-Stibbe. Das ist ein köstliches, man möchte sagen eheliches Musizieren, eine prächtige Verbindung von männlicher Kraft und weiblicher Zartheit, beide zusammengehalten durch ein inniges Sichnacheinandersehnen. Mit d'Albert habe ich diese Anfzählung begonnen, mit einer Künstlerin, die mit ihm die aus tiefgründigem Temperament hervorquellende Eigenschaft des instinktiven Stilerfassens jedes Kunstwerkes teilt, sei sie beschlossen. Marie Panthès besitzt jene Kraft der Nachschöpfung, die den Charakter selbstschöpferischer Improvisation erreichen kann. Freilich nur dann, wenn zu diesem dionysischen Triebe die appolinische Klarheit kommt, in der sich der Schöpfer bewusst ist, dass es strengste Zucht gilt, um immer ein Diener des ursprünglichen Schöpfers zu bleiben. Kann sie diese Selbstzucht von d'Albert lernen, so werden wir an ihr die bedeutendste unter jüngeren Erscheinungen erhalten.

(Fortsetzung folgt.)

Einen äusserst genussreichen Abend gewährte das II. Konzert des St. Ursula-Frauenchors, welches unter Herrn Eduard Goette's Leitung am 8. März im Saale der Kgl. Hochschule stattfand. Wir haben bereits in der ersten Nummer dieses Jahrgangs des „Kl.-L.“ auf die Tüchtigkeit des strebsamen Dirigenten hingewiesen und können hier nur von neuem bestätigen, dass Herr Goette zu den hervorragenden Künstlern seines Faches zu zählen ist. Das erlesene Programm bot eine Fülle der schönsten deutschen Musik, die je für Chorgesang geschrieben wurde. Wir hörten zunächst für Frauenchor à capella „Alles, was Odem hat“ von G. F. Reichardt, „Singet dem Herrn“ von B. Klein, „Lobet den Herrn“ von C. G. Gläser, „Danklied“ von F. Möhring, ferner das „Frühlingslied“, „Im Walde“ und „Abschied vom Walde“ von Mendelssohn und „Lützow's wilde Jagd“ von C. M. v. Weber. Ausserdem sang der genannte Chor à capella „Frühlingsglaube“ von Schubert, „Wenn ich ein Vöglein wär'“ von Schumann, vier Madrigale aus dem 16. Jahrhundert, „Süsses Lieb“ von J. Dowland, „Tanzlied“, „Frühling umstrahlt ihr Antlitz zart“, „Feuer, Feuer“, sämtlich von Th. Morley. Sodann brachte der Frauenchor noch vier Lieder mit Klavierbegleitung zu Gehör, „Das Herz, das ist ein Eselchen“, „Wiegenlied“, „Die erwachte Rose“ von W. Berger und „Im Frühling“ von W. Bargiel. Reicher Beifall belohnte die wahrhaft vollendeten Leistungen der Vortragenden. Eine durchaus talentvolle Orgelspielerin lernten wir in Miss Minnie Wagner aus Minneapolis kennen, eine Schülerin des aus der Schule Franz Grunicke's hervorgegangenen Organisten Mr. Hamlin Hunt, welcher durch seine Orgelkonzerte in der Lutherkirche dem Berliner Publikum noch in bester Erinnerung sein dürfte. Miss Wagner brachte den I. Satz der V. Orgelsonate von Guilmant mit höchst verständnisvoller Auffassung und grösster Sauberkeit zum Vortrag. Frau Elfriede Goette begeisterte die Zuhörerschaft mit der glänzenden Wiedergabe der schwierigen Koloratur-Arie der Rosine aus Rossini's „Barbier“. Von der Kammersängerin Hermine Galfy hörten wir die reizenden „Rosenlieder“ von Philipp zu Eulenburg und der Opernsänger Christian Hansen sang Schumann's Lieder „Du bist wie eine Blume“, die „Mondnacht“ und „Komm, wir wandeln“ von P. Cornelius; sie erfreuten sich ebenfalls eines lebhaften Beifalls. Kapellmeister

Lippits verwaltete das Amt des Begleiters aufs sorgfältigste.

In dem am 11. März in der Lutherkirche veranstalteten Wohltätigkeitskonzert durch die Konzertsängerin Frl. Martha Schley unter Mitwirkung bedeutender Instrumentalkräfte zeigte Frl Schley, welche den Konzertbesuchern nicht mehr unbekannt ist, einen erheblichen Fortschritt in ihren Leistungen. Entbehrt ihre Stimme wohl noch der gefälligen Rundung und Lieblichkeit, so hat doch ihr Organ an Klangfülle gewonnen und weiss sie ihren Vortrag lebensvoll zu gestalten; wir hörten von ihr die Kirchenarie „Se i miei sospiri" von Stradella und die Arie aus Mendelssohn's Elias „Höre Elias". Als gediegener Orgelspieler stellte sich Mr. Samuel Melzar Cate vor, er machte seinem bestens bekannten Lehrmeister Franz Grunicke alle Ehre. Bach's g-moll-Fuge, den 1. Satz der g-moll-Sonate von Merkel, sowie den 1. Satz der III. Orgelsonate von Guilmant brachte er mit äusserster Klarheit und gesunder musikalischer Auffassung zu Gehör, namentlich verschaffte er den Hörern mit der höchst korrekten vortrefflichen Wiedergabe der Bach'schen Fuge einen ungetrübten Genuss. Der mitwirkende Violinist, Musikdirektor Alexander Altmann, spielte Bach's „Air", Schumanns „Abendlied" und die „Träumerei" mit warm empfundenem Vortrag, Frl. Schley sang noch mit Violin- und Orgelbegleitung „Caro mio ben" von Giordani und die Arie aus Bach's Pfingstkantate „Mein gläubiges Herze". Die Begleitung sämtlicher Solonummern führte Herr Franz Grunicke in gewohnter Meisterschaft und Feinheit aus.

M. D.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Der in Brünn seit längeren Jahren lebende und wirkende Klavierpädagoge Heinrich Janoch zeigte kürzlich in seinem 10. Schülerkonzert durch ausgezeichnete Interpreten seiner Methode wieder einmal, in welchem ernsten Sinne er seine Kunst erfasst und dass ihm besonders daran gelegen, nicht nur glänzende Pianisten, sondern vielmehr musikalische Menschen heranzubilden. Auf dem Programm standen u. a. Liszt's „H-moll-Sonate", „Mephistowalzer" und die 11. und 12. „Rhapsodie". Ferner Schumann's „a-moll-Konzert", Brahms op. 79 „Rhapsodie", op. 2 „Sonate", fis-moll, Beethoven's „Sonate" E-dur op. 109 und einige kleinere Werke. Die schwierigen Kompositionen wurden mit ausserordentlicher Klarheit, Sicherheit und staunenswertem Erfassen des geistigen Gehalts zu Gehör gebracht.

In der Pädagogischen Musikschule zu Dresden — Inhaberin und Vorsteherin Fräulein Wera von Mertschinsky —, welche unter artistischer Leitung des Herrn Direktor Richard Kaden steht, wurde Mozart auf eigene Weise gefeiert. Die Leiter waren, wie der Dresdner Anzeiger schreibt, von folgender Idee ausgegangen: um den Kindern Mozart nahe zu führen, genügt es nicht, ihnen grössere Werke des Meisters vorzuspielen, die sie nicht verstehen, sondern sie müssen durch Selbstausübung leicht fasslicher Melodien zu einem Erlebnis geführt werden. Dass der Gedanke richtig war, hat wohl jeder von den zahlreich erschienenen Angehörigen empfunden, denn die Schüler und Schülerinnen zeigten eine Regsamkeit, die auf jeden Kinder- und Musikfreund erquickend wirken musste. In lobenswerter Weise wurden Mozart's Lieder und Melodien aus Don Juan, Figaro, Entführung, Zauberflöte teils auf dem Klavier, teils auf der Violine von den Kleinen gespielt, während durch die älteren Schüler Mozart's A-dur-Sonate und sein Laudate dominum geboten wurden. Dabei verstand es Herr Direktor Kaden, die Kinder und nicht minder die Erwachsenen zu fesseln durch die lebendigen Erzählungen der mannigfachen Begebenheiten aus Mozart's Kindheit, sowie durch eine gedrängte Darstellung der Zauberflöte mit illustrierenden Musikbeispielen durch Klavier und Gesang. An diese Schüler-Aufführungen schloss sich noch ein Cyklus Vorträge des Herrn Direktor Kaden ausschliesslich für Erwachsene an über die Themen: 1. Mozart als Ausdrucksmusiker und Vollender des schönen Stils sowie die Mozart'sche Oper als musikalisches Drama. 2. Mozart als Symphoniker und seine geschichtliche Stellung. 3. Mozart's Neigung für Mysterien und seine C-moll-Fantasie.

Herr Theodor Wiehmayer scheidet zu Ostern 1906 aus dem Lehrkörper des kgl. Konservatoriums zu Leipzig aus.

Am Konservatorium zu Wien eröffnet der Musikschriftsteller Dr. Max Graf eine Reihe von Vorträgen über „Aesthetik der Tonkunst", zu der auch externe Hörer und Hörerinnen Zutritt haben.



Vermischte Nachrichten.

Herr José Vianna da Motta, unser geschätzter Mitarbeiter, blickt in diesem Jahre schon auf eine 25jährige Konzerttätigkeit zurück. In Portugal geboren, machte er auf dem Lissaboner Konservatorium seine ersten Studien, kam dann 1882 nach Deutschland, wo er bei Xaver und Philipp Scharwenka Klavier und Komposition studierte. 1885 war er in Weimar bei Liszt, später noch bei Carl Schaeffer und Hans v. Bülow. Ausgedehnte Konzertreisen führten ihn durch Europa und wiederholt nach Nord- und Süd-Amerika. 1893 verlieh ihm der König von Portugal das Komthurkreuz des St. Jago-Ordens für Kunst, 1905 wurde er vom Herzog von Coburg-Gotha zum Hofpianisten ernannt. Den Lesern des „Kl.-L." ist der gefeierte Pianist durch seine verschiedenen geistvollen Artikel und Kritiken wohlbekannt.

Der Bohn'sche Gesangverein in Breslau widmete sein 103. und 104. „Historisches Konzert" dem Andenken Mozart's. Die erste der beiden Aufführungen brachte Kammermusikwerke Mozart's und zwar Duo's, Trio's, Quartette und Quintette für Klavier, Streichinstrumente und Klarinette; die zweite Aufführung durchweg Vokalwerke in 2 Abteilungen: 1. Kirchenmusik, 2. dramatische Musik, unter der letzteren auch seltener gehörte Chöre und Arien aus Mozart's Jugendopern, wie „Il re pastore", „Tamos" und „L'oca del Cairo". Beide Konzerte wurden durch mündliche Vorträge eingeleitet.

Interessante Programme bringen stets die im Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden stattfindenden Sonntags-Matineen. Die letzten waren ausschliesslich zeitgenössischen Tondichtern gewidmet, wie Max Reger, Otto Urbach, Julius J. Major, Bertrand Roth. Besonders interessierten die Tonwerke des bei uns noch ganz unbekannten holländischen Komponisten G. v. Brucken Fock. Eine Sonate für Klavier und Violine, 5 Präludien für Klavier und eine Reihe Lieder erweckten durch ihre eigenartige, hochpoetische Stimmung sofort das Interesse der Hörer und wussten es auch bis zum letzten Ton festzuhalten.

Herrn Albin Steindel in Stuttgart, der mit seinen drei musikalisch hochbegabten jungen Söhnen überall, wo sich das Steindel-Quartett hören liess, Beifall erntete, wurde vom König von Württemberg der Titel eines Königlichen Musikdirektors verliehen.

Bernhard Wolff, der hier bekannte und geschätzte Pianist, Komponist und Musiklehrer, ist am 11. März im 71. Lebensjahre nach längeren Leiden aus dem Leben geschieden. In Rakowitz, Westpreussen, 1835 geboren, widmete er sich frühzeitig der Musik und vollendete seine Studien bei Hans v. Bülow. Als Lehrer war er hier rühmlichst bekannt, mehr noch durch seine zahlreichen instruktiven Klavierkompositionen. Von seinen für die Jugend geschriebenen Etüden dürften viele einen dauernden Platz im Lehrplan behalten.

Felix Weingartner schliesst mit dem Ende der diesjährigen Saison seine Dirigententätigkeit definitiv ab. Ausser seiner Berliner Tätigkeit als Dirigent der Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle hat er auch, wie verlautet, sämtliche auswärtige Engagements gelöst unter der Begründung, dass er nach 22jähriger Dirigententätigkeit sich nach Ruhe und Sammlung zu eigenen schriftstellerischen und kompositorischen Arbeiten sehne. Weingartner's Rücktritt von der Leitung der Königl. Kapelle ist ein unersetzlicher Verlust, er hat die Sinfoniekonzerte unseres vornehmsten Kunstinstitutes zu einer vorher ungeahnten Höhe gehoben, und wie er durch seine geniale Auffassung der Meisterwerke erzieherisch auf den Geschmack des Publikums gewirkt, bewies der Andrang zu den Konzerten und der stete Ausverkauf selbst der Generalproben.

Professor Arthur Nikisch ist von der Leitung des Stadttheaters zu Leipzig als Operndirektor zurückgetreten. Er bekleidete das Amt seit dem vorigen Jahre.

Hofkapellmeister Dr. Richard Strauss erhielt vom deutschen Kaiser den Kronenorden 3. Klasse.

Anton Arensky, ein Tonsetzer der neurussischen Schule, ist am 27. Februar in Petersburg, erst 45 Jahr alt, aus dem Leben geschieden. Seine Ausbildung erhielt er am Petersburger Konservatorium durch Rimsky-Korssakow und Johannsen, 1883 wurde er als Lehrer der Komposition an das Moskauer Konservatorium berufen, 1895 kehrte er nach Petersburg zurück, einem Rufe als Dirigent der Hofsängerkapelle folgend. Arensky gehörte zu den bedeutendsten Komponisten der Jungrussen, er schrieb Opern, Sinfonien, Kammermusikwerke und eine Reihe feiner Klavierstücke, die auch bei uns rühmlichst bekannt sind.

Die diesjährigen Wagner-Bühnen-Festspiele in Bayreuth finden vom 22. Juli bis 20. August statt. Es gelangen zur Aufführung: „Tristan und Isolde" (Dir.: Generalmusikdirektor Felix Mottl) am 21., 31. Juli, am 5., 12 und 19. Aug.; „Parsifal" am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11., 20. Aug.: „Der Ring des Nibelungen" vom 25. bis 28. Juli und 14. bis 17 Aug. Einstudierung und Leitung der Chöre: Hugo Riedel, Dirigenten des ersten Ringzyklus Hans Richter, des zweiten Siegfried Wagner, des Tristan Felix Mottl, des Parsifal Dr. Muck. Stellvertreter an einigen Abenden: die Herren Hofkapellmeister Balling und Beidler.

Das diesjährige Musikfest in Bonn, das in der Woche vor Pfingsten stattfindet, gestaltet sich zu einem Gedenkfest für Robert Schumann, dessen

50jähriger Todestag der Stadt Bonn, in der der Tondichter in seinen letzten Jahren gelebt und gewirkt, Veranlassung zu dieser schönen Erinnerungsfeier gibt. An dem Grabmal des Meisters auf dem alten Friedhof soll am Sonntag, den 20. Mai morgens ein kurzer Gedächtnisakt abgehalten werden, bestehend aus einer Ansprache und dem Gesange des Bonner Männergesangvereins „Concordia“, der vor 50 Jahren auch die sterblichen Reste des grossen Toten hinausgetragen hat. In zwei Abendkonzerten am 22. und 23. Mai werden die Ouverturen zu „Manfred“ und „Genoveva“, die „Symphonien“ in Es-dur und B-dur, „Konzertstücke“ für 4 Hörner und Orchester, das „Klavierkonzert“, ferner die „Faustszenen“, das „Requiem für Mignon“ und das „Neujahrslied“ aufgeführt werden. Am Himmelfahrtstage selbst ist das übliche Morgenkonzert wieder geplant, das dem unsterblichen Liederkomponisten und Kammermusiker gilt. Das „Klavierquartett“, „Klaviersoli“, sowie die „Dichterliebe“ und das „spanische Liederspiel“ sollen das erlesene Programm bilden. Joachim teilt sich mit Prof. Grüters, dem städtischen Musikdirektor, in die Leitung der Aufführungen. Das verstärkte Berliner Philharmonische Orchester übernimmt den instrumentalen Teil. Ernst von Dohnanyi, dessen Klavierspiel auf dem vorjährigen Beethovenfeste soviel Anerkennung gefunden hat, sowie das Pariser Bläserquartett des Herrn Penable, der von derselben Feier her noch in bestem Andenken steht, sind als Instrumentalsolisten gewonnen; so ist die Gelegenheit gegeben, die nur äusserst selten aufgeführten Konzertstücke für 4 Hörner und Orchester zu geniessen. Als Gesangssolisten sind gewonnen die Damen Kappel und v. Kraus-Osborne, die Herren Felix Senins, Dr. v. Kraus und Prof. Messchaert.

Der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig sind in letzter Zeit bedeutende Zuwendungen für den Erwerb von Joh. Seb Bach's Geburtshaus gemacht worden: Der Gemeinderat der Residenzstadt Eisenach stiftete 1000 Mk., die Direktion der Konzertgesellschaft in Köln 2000 Mk., Herr Henri Hinrichsen, Chef der Firma C. F. Peters in Leipzig, 10000 Mk. im Hinblick darauf, dass das Schaffen Bach's mit der Edition Peters so eng verknüpft ist. Es gilt nunmehr, in den Räumen des Hauses ein würdiges Bachmuseum zu schaffen und zu unterhalten. Dazu bedarf es noch weiterer beträchtlicher Mittel seitens grossherziger Spender.

Der Verlag von Leo Liepmannssohn in Berlin eröffnet eine Subskription auf ein musikhistorisch hochbedeutendes Werk: „Sang und Klang aus alter Zeit“, 100 Musikstücke aus Tabulaturen des 16. bis 18. Jahrhunderts von Wilhelm Tappert. Das Werk, das nur in 500 nummerierten Exemplaren gedruckt werden soll, wird eine 12 Seiten umfassende Vorrede und ca. 125 Seiten Text, bestehend aus 36 nach alten Notenschriften facsimilierten Musikstücken in Tabulatur und deren Uebertragung in unsere heutige Notenschrift, sowie 64 Stücke nur in dieser Uebertragung enthalten. Die Subskription wird am 15. Juni d. J. geschlossen. Der Preis beträgt 9 Mk., nach Schluss der Subskription 12 Mk. Wilhelm Tappert ist auf dem Gebiete der Geschichte der Notenschriften, insbesondere der Lautentabulaturen schon längst als Autorität anerkannt, und so darf ein für die Wissenschaft wie für die Praxis gleich bedeutungsvolles Werk von ihm erwartet werden.

Bücher und Musikalien.

Edmund Kühn, op. 61 No. 1. Intermezzo dramatico für Harmonium und Streichquartett.
Jos. Weiss, op. 39. Vier Klavierstücke.
op. 41. Legende für Violine und Klavier.
Carl Simon, Berlin.

Das dramatische Intermezzo von Edmund Kühn ist ein melodisch wertvolles und auch in der äusseren musikalischen Einkleidung angenehm berührendes Stück von bescheidenen Schwierigkeiten der Ausführung und als Beitrag zur Hausmusik recht willkommen. Harmonium und Streichinstrumente verbinden sich in schöner und klangvoller Weise; die musikalischen Gegensätze sind von besonderer Wirkung und von wirklich künstlerischem Geschmack eingegeben. Die hübsche, quasi für kleines Hausorchester gedachte Komposition wird unfehlbar viel Anklang finden und ich weise auf ihre gute Verwendbarkeit sehr gern hin.

Unter den vier Klavierstücken des op. 39 von Jos. Weiss interessierte mich ein Valse-Impromptu in Fis-dur am meisten. Er ist pikant und tatsächlich der Inspiration eines glücklichen Moments zu verdanken, auch in der melodischen Linienführung apart und anziehend. Das Capriccio kann als sehr nutzbringende Etüde für die linke Hand gelten. Im Notturno überwuchert ein gewisses chromatisches Element den eigentlich melodischen Kern. Die Canzonetta Americana scheint die musikalische Paraphrase eines mir unbekannten volkstümlichen Themas zu sein. Das Stück ist nicht übel in der Darstellung, wirkt indessen etwas äusserlich. Mehr innerliche Töne schlägt dagegen die Legende für Violine und Klavier (op. 41) an. Ein gutes, im besten Sinne effektvolles Stück von wirklich poetischem Stimmungsgehalte, das entschieden vielfacher Beachtung wert ist und sich besonders durch schönen melodischen Zug hervortut.

Fr. Liszt: Gesammelte Lieder. Für das Pianoforte übertragen von Otto Singer.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Otto Singer ist als ungemein geschickter Bearbeiter längst bekannt. Auch die vorliegenden Uebertragungen Liszt'scher Lieder sind ganz vortrefflich geraten und zeichnen sich durch guten Klaviersatz, beste Spielbarkeit und vorzügliche klangliche Wirkung aus. Mögen sie dazu beitragen, das Verständnis für des grossen Meisters tonkünstlerisches Schaffen in immer weiteren Kreisen zu verbreiten!

Heinr. Peters, op. 1. Zwei kleine Vortragsstücke für Violine (oder Violoncello) mit Klavierbegleitung.
op. 12. Melancholischer Walzer für Klavier.

Hermann Oppenheimer, Hameln.

Die zwei kleinen Vortragsstücke (op. 1 Romanze und Scherzo) von Heinrich Peters sind zwar sehr einfacher Art, mögen sich aber immerhin durch ihren hübschen melodischen Inhalt, durch ihr anspruchsloses Auftreten und ihre Verwendbarkeit beim Violinunterricht empfehlen. Der Melancholische Walzer kann schon Anfängern im Klavierspiel gegeben werden und wird das Seinige zur Anregung kleiner Pianisten beitragen.

Eugen Segnitz.

Carl Sommer: Papillon.

Rudolf Dietrich, Leipzig.

Die Komposition gestaltet sich zu einer Uebung in schnellen 16tel Triolen und bietet in Form einer Etude von der Schwierigkeit der geförderten Mittelstufe dem Spieler Gelegenheit, einen leichten Anschlag und fliessende Geläufigkeit seiner rechten Hand zu zeigen, während der linken das Anschlagen von Staccato-Tönen und Akkorden zufällt.

Im übrigen verrät die Komposition keine besondere persönliche Färbung.

M. J. Rehbein.

Edmund Georgi: „Der Führer des Pianisten." 2. verbesserte und vermehrte Auflage.

P. Pabst, Leipzig.

Schon bei Erscheinen des Werkes (1904) wurde ihm im „Kl.-L." eine eingehende rühmende Besprechung zuteil (vgl. No. 12, Jahrg. 1904). Die verhältnismässig schnell erfolgte zweite Auflage bestätigt das damals abgegebene günstige Urteil. Der Autor hat sich bemüht, die Neuauflage nach allen Richtungen zu vervollkommnen. Zunächst in Bezug auf den Stoff, alle wertvollen Neuerscheinungen, Schulen, Studienwerke, Vortragsstücke sind in die 10 Stufen rubriziert, neu ist eine Rubrik zur Einführung in das polyphone Spiel, ferner ist die schon in der ersten Besprechung lobend erwähnte, für jede Stufe angeführte einschlägige Literatur zur Lektüre durch alle seitdem erschienenen und zwar hauptsächlich deutschen Werke vermehrt, ein Beweis, mit welcher Aufmerksamkeit der Autor im fernen Westen (er ist Leiter einer Musikbildungsanstalt in Chillan, Chile) den Produktionen der deutschen Musikgelehrten folgt. Dem Werk darf erneut eine warme Empfehlung mit auf den Weg gegeben werden.

Anna Morsch.

A. Halm: Harmonielehre.

Sammlung Göschen, Leipzig.

In der durch Veröffentlichung vieler bedeutender Arbeiten auf allen Gebieten des Wissens berühmt gewordenen Sammlung Göschen erschien ein neues Bändchen: Harmonielehre von A. Halm. In knapper und präziser Form erfahren wir das Wichtigste über den vorliegenden Gegenstand in dem durchaus zu empfehlenden Werkchen, welches — allgemein verständlich gehalten — wohl mehr als Nachschlagebüchlein denn als Studienwerk gedacht ist und dem der billige Preis von 80 Pfg. wohl die Wege in unsere kunstliebenden Dilettantenkreise ebnen wird.

Paul Gaide: Kurzgefasste Harmonielehre.

Max Woywod, Breslau.

„Für Lehrerbildungsanstalten, Organisten und Freunde der Tonkunst" ist das vorliegende, knappgefasste Buch geschrieben und damit ist seine Wirkung und sein Ziel zugleich ausgesprochen. Zur Belehrung und Wiederholung geeignet, entbehrt es nicht der Eigenschaften, die ein gutes Lehrbuch ausmachen, obwohl es sich der Verfasser angelegen sein liess, seine Schüler nicht mit einzelnen Abschnitten der Disziplin (Modulation, sogenannte alterierte Akkorde etc.) mehr zu strapazieren, als dies für solche Musiker, die „Harmonielehre" einzig zur Kenntnisnahme studieren, nicht aber daran denken, schaffende Künstler zu werden, nötig ist. In diesem Sinne ist das vorliegende Buch eine Bereicherung der musikalischen Literatur. Als — günstiges — Zeichen der Zeit möchte ich erwähnen, dass sich dieser, wie auch der oben erwähnte Autor wieder eingehender mit den „Kirchentonarten" befasst.

Hans Schaub.

Meinungs-Austausch.

Nach meinem Dafürhalten lässt sich keine passe-par-tout-Regel bezüglich der Zwischenpausen angeben, da die Länge derselben völlig von der Art der betreffenden Tonstücke abhängt. Im allgemeinen aber habe ich nach einem abgeschlossenen Empfindungs- und Gedankengange des Ton-

setzers das Bedürfnis nach kurzer Gehörsruhe, und zwar umsomehr, je stärker mich das betreffende Stück interessiert hat. Bei Sätzen von grossem Inhalt und starker dynamischer Wirkung ist das Verlangen nach kurzer Klanglosigkeit um so fühlbarer, so sehr, dass mir z. B. die Erholungspausen, welche Dirigenten nach den Sätzen der „Neunten“ machen, stets zu kurz sind. Ich bekomme — wenn die Sätze einer Sonate oder Symphonie allzu rasch aufeinander folgen — eine Art von geistiger Atemnot und empfinde das rasche Hinüberspringen in die neue, oft stark gegensätzliche Stimmung geradezu als Brutalität.

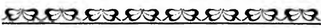
Ebenso ist es mir peinlich, wenn — wie in manchen Dramen — der Vorhang nach wenigen Augenblicken wieder in die Höhe gezogen wird. Nun kommt die Kehrseite der Medaille: Allzu lange Zwischenpausen bringen mich freilich aus der Stimmung, insbesondere dann, wenn dieselben durch Niederklappen von Sperrsitzlehnen, Begrüssungen oder Alltagsgespräche ausgefüllt werden. Was die oft erwähnten „Fortisten“ mit übermässigem Pedalgebrauch betrifft, so wünscht man sich allerdings zwischen den Sätzen recht lange Zwischenräume, um den neuen Attacken auf das Trommelfell einigermassen Widerstand leisten zu können. In einigen hypermodernen Symphonien habe ich mir allerdings auf die Zwischenpausen, die der Dirigent einhielt, Fermaten von endloser Dauer gemacht, indem ich einfach flüchtig ward. Ich glaube, wie gesagt, es lässt sich dafür keine bestimmte Regel aufstellen. Das ist Sache des Feingefühls. Mendelssohn hat bei der A-moll-Symphonie vorgeschrieben, dass deren Sätze unmittelbar aufeinanderfolgen müssen. Das hat er aber nur einmal angeordnet, und wer weiss, ob ihm selbst dieser Ukas später behagt hat; ebenso wie Schiller nur ein einziges Mal (im Fiesko) sein Personenverzeichnis mit Vorschriften für Maske und Kostüm ausgestattet hat. *Richard von Perger-Wien.*

Sonaten, wie sie die Grossmeister schufen, sind zugleich Lösungen musikalisch-psychologischer Probleme. Es rechnet da die Seele. Weil sich z. B. die Leidenschaft im ersten Satz der Appassionata zu solch immenser Gewalt steigert, weil sie zuletzt in tobendem Ungestüm mit einem markerschütternden Aufschrei endet — deshalb musste ein zweiter Satz folgen, wie ihn der grosse Physiologe Beethoven komponierte — die Leidenschaft flüchtet sich da zur Religion. An den Pforten einer Kirche bricht das zu Tode gehetzte Opfer des Unglücks erschöpft zusammen. Sieh' da, horch! Aus dem Innern des Gotteshauses erklingen weihevolle Töne, sie träufeln Balsam auf das kranke Herz, den wirren Geist. Allmählich öffnen sich die Pforten der Kirche und heller umspült der Frommen Klang das müde Haupt und die Ruhe, der Friede kehrt ein.

Diese 2 Sonatensätze bilden Kontraste, welche der Vermittelung bedürfen. Diese Vermittelung bietet die Pause, welche zwischen die beiden Sätze eingeschoben werden muss.

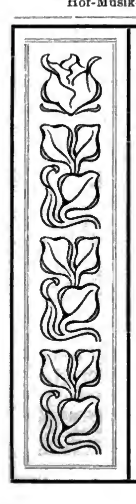
Doch nicht bloss in der Appassionata sind Zwischenpausen nötig. Stellen doch die verschiedenen Sätze fast ausnahmslos verschiedene Stimmungen dar. Die Pause trennt die Sätze wie der Bilderrahmen die Gemälde.

Ich teile also die Meinung meines Kollegen Epstein. *Hans Schmitt-Wien.*

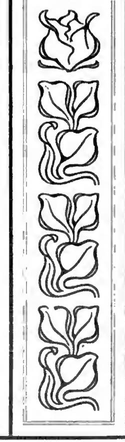


Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.




Zu beziehen durch alle
Musikalien- u. Buchhandlungen.
Universal-Edition
Wien, I, Maximilianstr. 11.
Bereits über 1500 Bände
kritisch revidierte Gesamt-Ausgabe
der Classiker, Unterichtswerke
und moderner Meister,
WELCHE NACH DEN PRINCIPIEN DER HEUTIGEN
TECHNIK VON DEN HERVORRAGENDSTEN
MUSIKPÄDAGOGEN BEARBEITET IST.
Neben den Classikern sind die Werke der
bedeutendsten Komponisten darin aufgenommen,
wie: von Bülow, Bruckner, Goldmark,
Koschat, Kienzl, Liszt, Reger, Rubinstein,
Smetana, Rheinberger, Volkmann,
Richard Strauss, von Suppé, von Wilm,
Wolfrum, Ziehrer und viele Andere.
Kataloge
gratis
und
franko.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.



1878 1906

Der Klavier-Lehrer

Aus dem Inhalt:

9. April 1906.

Musikpädagogischer Verband
(E. V.)

Tages-Ordnung
für den

3. Musikpädagogischen Kongress
9. bis 11. April 1906 zu Berlin

im

Reichstagsgebäude, Königsplatz.

Erste Hauptsitzung.

Montag, den 9. April, Vormittags 10 Uhr pünktlich.

1. Eröffnung des III. Musikpädagogischen Kongresses.
   Herr Professor **Xaver Scharwenka**, I. Vorsitzender.
2. Zusammenfassender Bericht über die Arbeiten des Vorstandes.
   Frl. **Anna Morsch**, I. Schriftführerin
3. Bericht der Kunstgesangs-Kommission.
   Frl. **Cornelie van Zanten**-Berlin.
4. Mitteilung einer experimentellen Untersuchung über Brust- u. Falsettstimme.
   Herr Dr. **Katzenstein**-Berlin.
5. Die Bedeutung der Atmung bei den Fehlern der Stimme und Sprache.
   Herr Dr. **Hermann Gutzmann**-Berlin.

   Diskussion. Gemeldet: Frau **C. Liernur**, Herr **R. Schulzweida**-Berlin.

Pause.

6. Die Erziehung zum Rhythmus.
   Herr Professor **E. Jaques-Dalcroze**-Genf.
7. Literatur, ein Zweig der Musikwissenschaft.
   Frl. Dr. **Olga Stieglitz**-Berlin.
8. Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vorzüge.
   Herr **Wilhelm Tappert**-Berlin.
9. Die Wiedereinführung der Tonbezeichnung „B“ anstatt „H“.
   Herr **Ludwig Riemann**-Essen.

Montag, den 9. April, Nachmittags 4 Uhr.

Sitzung der Konservatoriums- und Seminarleiter und -Leiterinnen.

1. Einleitung. Diplome und Zeugnisse.
   Referent: Herr Professor **Xaver Scharwenka**-Berlin.
2. Prüfungsordnung und Bericht über die eingelaufenen Meinungen.
   Referentin: Frl. **Anna Morsch**-Berlin.
3. Funktionen der Prüfungskommissare.
   Referent: Herr Professor **Arno Kleffel**-Berlin.
4. Minimalhonorarsatz und Verträge.
   Referentin: Frl. Dr. **Olga Stieglitz**-Berlin.

Nachmittags 6 Uhr.

Sitzung der Schulgesangs-Lehrer und -Lehrerinnen.

Beratung über Lehrpläne und Prüfungsordnungen, Fortbildungskurse, Petition und deren Begründung. Vorbesprechung zur dritten Hauptsitzung am Mittwoch Vormittag.

Referenten die Herren Prof. **Cebrian**, Domsänger **Rolle**, Musikdirektor **Wiedermann**, **Max Ast**, Frau Dr. **Müller-Liebenwalde**-Berlin.

Zweite Hauptsitzung.

Dienstag, den 10. April, Vormittags 10 Uhr pünktlich.

1. Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Vergangenheit.
   Herr Dr. **Karl Storck**-Berlin.

Pause.

2. Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Gegenwart.
   Herr Professor Dr. **Max Dessoir**-Berlin.
   Diskussion. Gemeldet: Herr Direktor **Kaden**-Dresden.
3. Pädagogische Verwendung der Tonwerke.
   Herr **Julius Fuchs**-New-York.

Dienstag, den 10. April, Nachmittags 4 Uhr.

Beratung über soziale Fragen.

„Das Proletariat im Musiklehrstand". „Der Missbrauch des Wortes „Konservatorium". „Unterbietung der Honorarsätze". „Unwürdige Reklame" u. A.

Referent Herr Musikdirektor **C. Mengewein**-Berlin.

Diskussion. Gemeldet: Herr **H. Münnich**-Lichterfelde.

Nachmittags 6 Uhr.

Sitzung der Kunstgesangs-Lehrer und -Lehrerinnen.

a) Beratung der Prüfungsordnung für den Kunstgesang.
b) Welche Aufgaben hat die Kunstgesangs-Kommission zu lösen?
c) Beratung über die Erweiterung der Kommission.
Referent: Frl. **Cornelie van Zanten**-Berlin.

Dritte Hauptsitzung.

Mittwoch, den 11. April, Vormittags 10 Uhr pünktlich
im Neuen Königlichen Operntheater, Königsplatz.

1. Die Aufgaben des Schulgesang-Unterrichts.
   Herr Professor **Alexis Hollaender**-Berlin.
2. Die Reform auf dem Gebiet des Schulgesanges.
   a) Für die Knabenschulen: Referent Herr Domsänger **Georg Rolle**-Berlin.
   b) Für die Mädchenschulen: „ Frau **Dr. Julie Müller-Liebenwalde**-Berlin.
   Verlesung der Petition und ihrer Begründung.

Pause

3. Die physikalischen Erscheinungen im Ton als Ausgangspunkt der gesangspädagogischen Tätigkeit.
   Frau **Auguste Böhme-Köhler**-Leipzig.
4. Schulgesang und Kunstgesang mit besonderer Berücksichtigung der Frauenstimme.
   Frau Dr. **Julie Müller-Liebenwalde**-Berlin.
5. Spezial-Vorträge über Lehrmittel mit Vorführung von Lehrproben durch die Herren **Franz Leber**-Greiz, Rektor **Gusinde**-Berlin, Rektor **Prinz**-Schöneberg, **Emil Thum**-St. Johannisthal und Rektor **Halama**-Berlin.

Mittwoch, den 11. April, Nachmittags 4 Uhr.

Schlusssitzung.

1. Zusammenfassender Bericht der Sondersitzungen.
2. Beratung über die Fortführung der begonnenen Arbeiten.
3. Vorführung von Neuerungen auf dem Gebiete automatischer Reproduktionen.

Die **Lehrmittel-Ausstellung** für den **Schulgesang** befindet sich in den Wandelgängen des Reichstagsgebäudes.

Dritter Musikpädagogischer Kongress.

Von

Anna Morsch.

Mit dem heutigen Tage beginnen die Verhandlungen des 3. Musikpädagogischen Kongresses. Die vorstehende Tagesordnung gibt ein Bild der mannigfachen Anregungen, die er uns bieten wird und lässt der Hoffnung Raum, dass den Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes neuer Boden gewonnen und seine Ziele immer mehr der Erfüllung entgegenreifen. Es sind jetzt 2½ Jahre, dass eine kleine Schar Gleichgesinnter, nachdem sie sich über die Grundprinzipien zu gemeinsamem Werk geeinigt, zu einer Verbindung zusammentrat und Oktober 1903 zum ersten Musikpädagogischen Kongress einberief. Wenn die klargelegten Ziele auch sofort ein Echo weckten und sympathische Kundgebungen von vielen Seiten erklangen, so bedurfte es doch zähester Energie, rastloser Weiterarbeit, um erst festen Boden zu gewinnen. Von vielen Seiten wurden Fragen, Zweifel, Befürchtungen wegen der Durchführbarkeit laut, einer anderen Gruppe, und zwar solchen, die sich für die Sache begeisterten, arbeitete der Vorstand nicht schnell genug, sie verlangten den ganzen Bau in kürzester Frist errichtet zu sehen. Und doch erforderten die Vorarbeiten viel mehr Zeit, als diejenigen, die nicht am Werk tätig sind, ermessen können; es war Aufgabe, soviel wie möglich allen entgegentretenden Wünschen gerecht zu werden, viele Meinungen zu befragen, Erfahrungen aus Bestehendem zu sammeln u. s. w. Es mag hier noch einmal, wie es schon öfter ausgesprochen, betont werden: Es gilt Neues auf neuer Grundlage zu schaffen. Durch unbesonnenes Vorgehen konnte der aus so schönem zukunftsreichem Gedanken entsprungenen Sache nur Schaden hinzugefügt oder sie überhaupt gefährdet werden. So wurde denn wieder und wieder beraten, die vielen einlaufenden Fragen, Vorschläge, Ergänzungen auf's eingehendste erwogen, — die umgearbeitete Prüfungsordnung ist die Frucht dieser Bemühungen, sie liegt den Teilnehmern des Kongresses zur Begutachtung vor.

Aus der Fülle der Anregungen, die der 2. Kongress, Oktober 1904, bot, erwuchsen zwei unmittelbare greifbare Erfolge. Die Vorträge, welche damals über den Kunstgesang gehalten wurden, die Diskussion, welche sich daran knüpfte, erwies klar, dass es auf diesem Gebiet noch an jeder einheitlichen Grundlage fehlt, und diese Erkenntnis gab den Anstoss zur Bildung einer Kommission für Kunstgesang unter Vorsitz von Frl. Cornelie van Zanten. Eine der Hauptaufgaben der Kommission ist, nach einer wissenschaftlichen Grundlage zu forschen, die als gemeinsamer Ausgangspunkt für alle Spezial-Gesangsmethoden aufgestellt werden könnte. Der Kommission gehören zwei unserer bedeutendsten Aerzte der Stimmphysiologie, Dr. Katzenstein und Dr. Gutzmann an, die Vorsitzende wird auf dem Kongress über die Arbeiten der regelmässig abgehaltenen Sitzungen berichten.

Eine zweite erfreuliche Folge erwuchs aus den lebendigen Verhandlungen über die Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges, es konstituierte sich in Berlin unter Vorsitz von Hrn. Max Ast eine „Vereinigung zur Förderung des Volksschulgesanges", die in tatkräftiger Erfassung der nächstliegenden Aufgaben einen Fortbildungskursus in's Leben rief, der von Herrn Domsänger Georg Rolle geleitet wurde. So war auch hier der Anfang jener Be-

strebungen des Musikpädagogischen Verbandes gemacht, die sich auf Hebung des Schulgesangunterrichts richten, von dem Gedanken ausgehend, dass die Wurzeln aller musikalischen Kraft und Entwicklung in der Schule ruhen. Mit grosser Hingebung ist in der vom Musikpädagogischen Verbande einberufenen „Kommission für den Schulgesang und seine Reformen" gearbeitet worden; sie konnte, da sich gleich nach dem vorigen Kongress der hier seit Jahren bestehende „Gesanglehrerverein der höheren Lehranstalten" dem Verbande korporativ anschloss, durch seine hervorragendsten Vertreter bedeutungsvoll erweitert werden. Neben den mannigfachen Arbeiten dieser Kommission, die sich auf das Ziel richten, der Regierung für die geplante Reform auf dem Gebiete des Schulgesanges die grundlegenden Arbeiten: Lehrpläne, Prüfungsordnung u. s. w. vorzulegen, wurde aus den Reihen ihrer Mitglieder eine „Literarische Kommission" berufen, der die Aufgabe zufiel, das mannigfach einlaufende Material für den Schulgebrauch zu sichten, das verwendbare kritisch zu beleuchten und ein Urteil über seine praktische Verwendung abzugeben. Die erste Serie dieser kritischen, zusammenfassenden Urteile wurde in dem letzten Beiheft des „Kl.-L." „Lehrmittel" veröffentlicht. — In ähnlicher Weise werden Publikationen über Neuerscheinungen der instruktiven Literatur für das Musiklehrfach folgen; der Vorstand berief, da sich die erste Absicht, im Vorstande selbst zu prüfen, wegen der Ueberfülle der Arbeiten als undurchführbar erwies, eine Zahl kleiner Kommissionen aus den Reihen der Mitglieder, der je ein bestimmtes literarisches Gebiet zugewiesen ward. Bei dieser Vielseitigkeit der Mitarbeiter und ihrer Urteile dürften recht lebendige und von Einseitigkeit freie Resultate erzielt werden, und durch die Publikation der Kritiken in den Beiheften wird wieder den Wünschen Vieler Rechnung getragen, da Bitten um empfehlenswerte Studienwerke beständig an den Vorstand herantreten.

Der Musikpädagogische Verband hat inzwischen durch seine Eintragung die Rechte einer juristischen Person erlangt. Die zu diesem Zweck im Sinne des Bürgerlichen Gesetzbuches überarbeiteten Satzungen wurden auf der Generalversammlung des Verbandes, Oktober 1905, beraten und genehmigt.

Von den kommenden Tagen erhofft der Vorstand erneute Anregung zur Fortführung seiner Arbeiten und Durchführung seiner Reformpläne. Er darf es aussprechen, dass von seinen Mitgliedern die ersten Schritte zur Verwirklichung der Ideen, die Umsetzuug in die Tat erfolgt ist. Die ersten Seminare im Sinne der Prüfungsordnung sind ins Leben gerufen, der Anfang ist gemacht; er kann, wie jedem Einsichtigen sofort einleuchten wird, noch nicht den Stempel der Vollkommenheit tragen, aber der redlichste Wille ist vorhanden, dem vorschwebenden Ideale durch beständigen Ausbau näher und näher zu kommen. Erst jahrelange Erfahrung, aus der Praxis sich ergebend, kann die Norm, den festumrissenen Plan jener Geistesbildung zeitigen, die wir für die wahren Lehrer unserer Kunst, in deren Händen die musikalische Erziehung der Jugend liegt, so sehnsuchtsvoll wünschen. Es ist jetzt von grosser Bedeutung, dass von anderen Seiten an der Umgestaltung mitgearbeitet wird, dass das Streben nach Gemeinsamkeit, Einheitlichkeit, Fortschritt, das den Verband zusammenführte, durch die Mitarbeit am Reformwerk zum Ausdruck kommt, dass die gemeinsamen Beratungstage von dem Geiste treuer Hingabe, ernsten Wollens getragen sind, jenes Geistes, der, befreit von allen Sonderinteressen, nur das hohe, schöne Ziel im Auge hat, zu dessen Erreichung ihm auch das Opfer kleiner Wünsche und Sonderinteressen nicht zu schwer ist.

In diesem Sinne gehen wir den kommenden Kongresstagen entgegen, möchten sie das Band der Gemeinsamkeit als Grundlage allen Fortschrittes nur fester knüpfen und uns neue Freunde, neue Bundesgenossen zu weiterem, tatkräftigem Wirken zuführen.

Zur Hebung der musikalischen Laienbildung.

Von

Dr. Hermann Abert.

Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, dass die Reform des musikalischen Unterrichts in Schule und Haus immer mehr in den Vordergrund des Interesses der musikalischen Welt tritt. Liegt doch allen diesen Tendenzen die mehr oder minder offen ausgesprochene Anschauung zu Grunde, dass unser modernes Musikdilettantentum seine Aufgabe im Kunstleben nur mangelhaft erfülle und einer Reform an Haupt und Gliedern dringend bedürftig sei. Die Probleme, die hier vorliegen, sind sehr komplizierter Natur: zum guten Teil liegen sie nicht allein auf musikalischem, sondern auf allgemein sozialem und wirtschaftlichem Gebiete. Dass der Niedergang des Dilettantismus in der Zeit einsetzte, wo die Musik infolge der veränderten allgemeinen Lebensführung aus ihrer dominierenden Stellung im privaten und öffentlichen Leben verdrängt wurde, wird allgemein zugegeben. Der Laie verlor allmählich die Fühlung mit der Kunst, er pflegte sie fortan nur noch als Liebhaberei oder entfremdete sich ihr ganz. Wir haben bereits eine stattliche Schar eingeschworener Musikfeinde, die als „Männer des praktischen Lebens" die Tonkunst als schädliche Gefühlsduselei verachten und befehden. Aber auch die treugebliebenen Elemente sind sich über Art und Ziele ihrer musikalischen Betätigung noch vielfach im Unklaren. Das Aufblühen des Virtuosentums ist ihnen zu Kopfe gestiegen; sie streben nach den Lorbeeren des Berufssolisten und erleiden dabei mit Naturnotwendigkeit Schiffbruch. Manche Eltern, die von ihren Sprösslingen zu Weihnachten mit dem zweifelhaften Genuss eines eingedrillten „brillanten" Salonstückes bedacht werden, sind schwach genug, in ihnen einen kleinen Liszt oder Paganini zu wittern, statt sich zuvor zu überzeugen, wie es mit den eigentlich musikalischen Eigenschaften dieser angehenden Künstler steht. Denn hier liegt der Kernpunkt der ganzen Frage, von dem alle Besserungsvorschläge auszugehen haben. Der Dilettantenunterricht hat lediglich die Heranbildung guter Musiker anzustreben, die technische Seite kommt für ihn nur insofern in Betracht, als es diesem Hauptzwecke förderlich ist. Denn der Anteil, der der Laienwelt an der Weiterentwicklung der Tonkunst zufällt, und der gerade in deren Blütezeiten ein sehr schwerwiegender war, besteht in dem grösseren oder geringeren Mass von Verständnis und Urteilskraft, das sie dem schaffenden Künstler entgegenbringt, in der lebendigen Anregung, die sie ihm zu bieten vermag: alles Sätze, die früheren Jahrhunderten durchaus geläufig waren.

Nun gibt es heutzutage zwei grosse Klassen von Dilettanten. Einmal solche, die den Vorzug eines musikalischen Spezialunterrichts genossen, ein Instrument erlernt oder gar mit der Theorie nähere Bekanntschaft geschlossen haben. Die zweite Klasse entbehrt dieses Vorzugs, sie kennt von der Tonkunst nur so viel, als ihr der Schulunterricht übermittelt hat. Die Summe der

Begabung mag bei beiden Klassen gleich sein. Die Bauerndirne, die sich allein ihre „zweite Stimme“ beim Gesang sucht und auch richtig findet, erhebt sich an Ursprünglichkeit des Talentes weit über die höhere Tochter, die mit guter Dressur, aber mit mangelndem Verständnis ein Chopin'sches Präludium herunterspielt.

Es liegt mir fern, auf alle die zahllosen Reformvorschläge bezüglich des Privatunterrichts einzugehen. Ich möchte nur zwei Punkte herausgreifen, die meines Erachtens für die Hebung unserer modernen Laienbildung von entscheidender Wichtigkeit sind. Der eine ist die Anleitung des Schülers zum Erfassen des geistigen Gehaltes seiner Stücke. Der Schüler muss dazu angehalten werden, über das Stück, das er spielt, nachzudenken und durch solche fortgesetzte Uebung sein inneres Ohr zu schärfen. Nur aus solcher selbstständigen Gedankenarbeit erwächst die dauernde Lust am Musizieren. Wer das Stück nicht versteht und innerlich nachempfindet, das er spielt, hat weder Freude noch Gewinn davon, mag er es auch technisch noch so tadellos bewältigen. Das alles sind in den übrigen Künsten und Wissenschaften Binsenwahrheiten und auch der Musikunterricht kann nur gut dabei fahren, wenn er das Verhältnis von Geist und Dressur im Sinne jener präzisiert. Daran schliesst sich aber unmittelbar die notwendige Forderung an den Lehrer, in seinem Unterricht zu individualisieren, d. h. bei der Auswahl der Stücke den Entwicklungsstand jedes einzelnen Schülers zu berücksichtigen. Rein technisch wird man nach einer bestimmten Zeit jeden Schüler dazu bringen, Beethoven zu spielen, aber dem Einen, Gereifteren, wird er eine neue Welt erschliessen, die sein Innenleben auf lange Zeit hinaus beschäftigt, dem andern, dessen Fassungs- und Empfindungsvermögen noch nicht soweit vorgeschritten ist, wird er ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, dem er sich mit direkter Unlust naht. Man veranlasse darum die jungen Leute auch nicht Hals über Kopf zum Vorspielen vor einem grösseren Kreis, sondern bedenke stets, dass niemand imstande ist, etwas richtig vorzutragen, das er nicht zuvor innerlich sich zu eigen gemacht hat. Der Segen der richtigen Methode zeigt sich auch noch in späteren Jahren bei der Beteiligung am Konzertleben. Gerade unser Konzertwesen, das trotz allen äusseren Glanzes zu einem sehr grossen Teil von aussermusikalischen Rücksichten und Interessen bestimmt wird, kann Teilnehmer von wirklichem Verständnis und ausgereiftem Urteil nicht dringend genug gebrauchen.

Der zweite Punkt, der für die Bildung unseres Laientums hauptsächlich in Frage kommt, ist die Anleitung zum Ensemblespiel. Die Erfahrung lehrt, dass die Freude an dieser Gattung von Hausmusik früheren Zeiten gegenüber noch keineswegs abgenommen hat, wohl aber die Gelegenheit zu praktischer Betätigung. Die hohe Blüte, die die Gattung des Hauskonzertes noch bis in die Zeit Beethoven's hinein zu verzeichnen hat und die mit der Hochblüte der Tonkunst in damaliger Zeit in engem Kausalzusammenhang steht, hatte ihren Hauptgrund in der gründlichen musikalischen Bildung des Dilettantismus, die von derjenigen der Berufsmusiker noch nicht durch einen so grundsätzlichen Unterschied getrennt war, wie heutzutage. Aber auch heute noch fühlt der Laie ganz instinktiv, dass durch eigene Betätigung auf dem Gebiete der Kammermusik sein Verständnis und Urteil eine ganz besonders intensive Förderung erfährt. Bedenklich ist nur, dass dieses Ensemblespiel der Laien zunächst ihnen selbst überlassen ist. Die Wahl der Stücke ist keine methodische, sondern häufig nur vom Zufall abhängig. Die Folge davon unnötiger

Verdruss und Resignation in allen den Fällen, wo die Schwierigkeit der Stücke die Leistungsfähigkeit der Spieler übersteigt. Auch hier vermag ein verständiger Lehrer genug des Guten zu stiften durch sinngemässe Anleitung und Beratung der Laienensembles. Die Zeiten Luther's und Bach's, wo der Hausvater „ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit seiner Familie formieren" konnte, sind dahin und ihre Neubelebung ist im Hinblick auf den seither erfolgten Wandel aller Lebensbedingungen undenkbar. Wohl ist es dagegen unsere ernste Pflicht, durch sinngemässe Pflege der Reste jenes alten Hauskonzertes das Prinzip selbst wieder zur Geltung zu bringen. Natürlich muss dabei der Charakter des Hauskonzertes gewahrt bleiben und die dem modernen Laien so verhängnisvolle Tendenz, mit seiner Kunst vor anderen Leuten zu glänzen, unterdrückt werden. Die Kammermusik ist in erster Linie für die Spieler und erst in zweiter für die Hörer da.

Freilich, sämtliche Schäden unseres Laienmusikbetriebes werden solange nicht verschwinden, als die höheren Schulen ihr Verhalten der Tonkunst gegenüber nicht ändern. Sie haben es in der Hand, der Musik ihre Stellung innerhalb der allgemeinen Bildung wiederzugewinnen, die sie bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts besessen hatte. Gelegenheit dazu böte sich nicht allein im Gesangunterricht, sondern auch im Anschluss an die übrigen Lehrfächer. Nach beiden Richtungen genügen unsere Gymnasien nicht einmal den bescheidensten Ansprüchen und pflanzen so von Anfang an in die jungen Herzen die Ueberzeugung ein, für Bildung und Kultur unseres Volkes komme die Musik nur sehr wenig in Frage — sehr im Gegensatz zu dem hochgepriesenen antiken Kunstideal, das in der Tonkunst einen der wichtigsten Kulturfaktoren erblickte.

Dass der Gesangunterricht an den Gymnasien der gründlichsten Reform dringend bedarf, wird nunmehr allgemein und rückhaltslos zugestanden. Nur das Wie? ist noch strittig. Ich persönlich hege die Ueberzeugung, dass der Weg der Evolution sicherer ist, als der der Revolution. Die preussischen Ministerien haben für den Gesangunterricht den Rahmen sehr weit gespannt, aber das Bild, das die tatsächliche Praxis hinein gefügt hat, sieht einer Karikatur sehr ähnlich. Das Grundübel ist, dass den Schülern von Anfang an die Vorstellung beigebracht wird, der Singunterricht sei etwas Nebensächliches, nicht Ernstzunehmendes. Die Lauheit in der Befreiung vom Singunterricht fordert geradezu heraus zur Drückebergerei, und die in denselben Anschauungen erzogenen Eltern unterstützen hierin ihre Sprösslinge auf das bereitwilligste. Schon in jungen Jahren renommieren viele Schüler mit dieser souveränen Verachtung des Gesangs und ihrem Ausschluss aus dem Musikunterricht. Dazu kommt, dass die Gesanglehrer zumeist durch Stellung und Bildungsgang sich von ihren übrigen Kollegen deutlich unterscheiden. Alle Achtung vor den Leistungen der seminaristisch gebildeten Lehrer, aber ihre Stellung ist schon dadurch erschwert, dass sie und ihr Unterricht von den Schülern nicht für vollwertig angesehen werden und so die Anschauung bestärken, als sei das Singen den übrigen Fächern nicht ebenbürtig. Das ist sehr bedauerlich, aber unter den bestehenden Verhältnissen nicht zu ändern. Dass die wissenschaftlichen Lehrer mit grosser Bereitwilligkeit die Facultas für Singen erwerben würden, wie sie sie für Turnen erworben haben, davon darf man im Hinblick auf das rege musikalische Interesse unserer angehenden Schulmänner überzeugt sein. Nur weiss keiner, wie diese Facultas zu erlangen ist. Die eine

Schulbehörde begnügt sich mit dem Zeugnis eines beliebigen Konservatoriums oder Militärmusikdirektors, die andere dagegen verlangt eine Bescheinigung der Berliner Hochschule für Musik. Für die Gründlichkeit der Prüfung besteht in sehr vielen Fällen gar keine Garantie. Hier muss Wandel geschaffen werden. Wir bedürfen zur Reform des Gesangunterrichts der Teilnahme der wissenschaftlichen Lehrer sehr dringend, und diese müssen genau darüber instruiert sein, an welche Instanz sie sich bei dieser Spezialität, die sicher Vielen grosse Befriedigung gewähren würde, zu wenden haben. Der gegebene Ort für solche vorbereitenden Studien aber ist für den angehenden Lehrer die Universität. Hier wäre ein Gebiet, auf dem die Universitätsmusikdirektoren und, wo solche vorhanden sind, die Dozenten der Musikwissenschaft eine segensreiche Tätigkeit entfalten könnten, als Studienleiter sowohl wie später als Prüfungsstelle. Die Vorteile einer solchen stärkeren Heranziehung wissenschaftlicher Lehrer zum Gesangunterricht springen sofort in's Auge: Einheitlichkeit des Lehrerkollegiums, Unterricht von höheren künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus und namentlich die Wiederherstellung der alten Beziehungen zwischen wissenschaftlichem und musikalischem Unterricht.

(Schluss folgt.)

Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Dem pietätvollen Sammelfleisse von La Mara verdanken wir ein neues Buch „Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg"*) betitelt, das eine Art Ergänzung zu den von dieser Verfasserin früher veröffentlichten 4 Bänden der Briefe Liszt's an die Fürstin Carolyne Wittgenstein bildet. Auch hier handelt es sich um eine Serie von Briefen, hauptsächlich aus den Jahren 1848-60, die an die nämliche Adressatin gerichtet sind, jedoch den verschiedensten Händen und Orten entstammen. Wir erkennen daraus, dass es sich die hervorragendsten Männer und Frauen dieser Zeit nicht nur zur Ehre schätzten, auf der Altenburg, dem Wohnsitze Liszt's und der Fürstin, empfangen zu werden, sondern dass sie auch besonderen Wert darauf legten, mit der Herrin des Hauses in Beziehung zu bleiben. Der letzteren vielseitige geistige Begabung lässt sich bemessen, wenn wir hier gewahr werden, dass Künstler, Gelehrte und Schriftsteller ersten Ranges sich für ihr persönliches Arbeitsgebiet den Rat und das Urteil der bedeutenden Frau erbitten. Einen noch sprechenderen Beweis bilden einige in die Sammlung aufgenommene Briefe von ihrer eigenen Hand. Drei derselben stammen aus dem Jahre 1857 und sind an den Architekten Gottfried Semper (Erbauer des Hoftheaters und des Neuen Museums in Dresden) gerichtet, der damals gleich R. Wagner politischer Gründe halber aus Deutschland verbannt, in Zürich lebte. In französischer Sprache geschrieben, meisterhaft in der Form, erheben sich diese Briefe weit über das Niveau gelegentlicher Meinungsäusserung, tragen vielmehr das Gepräge ästhetischer Essais, die ein ebenso gediegenes Kunstverständnis wie ein ganz individuell abgestimmtes Empfindungsleben offenbaren.

Zwei deutsche Briefe der Fürstin aus dem Jahre 1876, die als Anhang hinzugefügt sind, bieten besonderes Interesse durch Mitteilungen über ihren persönlichen Verkehr mit den Malern Cornelius und v. Kaulbach. Beachtenswert ist Cornelius'

*) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aeusserung gegenüber Frau v. Bülow bei Betrachtung seines Kartons „Die Vision des Ezechiel". „An dieser Komposition", sagte er, „hab' ich nicht viel Verdienst. Ich habe mich von Rafael inspirieren und von der Fürstin Wittgenstein beraten lassen".

Durch eine Reihe von Zeugnissen dieser und ähnlicher Art gestaltet sich das Buch zu einer neuen glänzenden Rechtfertigung des oft verkannten Geistes- und Herzensbündnisses zwischen Liszt und Carolyne Wittgenstein. Der Meister wusste wohl, was er an dieser Frau besass.

Die Sammlung darf im übrigen als eine Fundgrube für Kunst- und Literarhistoriker betrachtet werden durch die vielen, grösstenteils wohl erstmalig gedruckten intimen Aeusserungen berühmter Persönlichkeiten, von denen heut nur noch sehr wenige zu den Lebenden zählen. Doch auch dem Psychologen haben die untereinander nur lose verknüpften Blätter manches zu sagen. Zeigen sie doch die ganze Skala der besonderen Färbungen, welche Menschenleid und -lust bei jenen Auserwählten gewinnen, deren Begabung das Mittelmass überragt, deren Streben auf ideelle Ziele gerichtet ist. Wohl vernehmen wir da gelegentlich den Jubelton über glückliches Gelingen und dessen Anerkennung, häufiger aber kommt die Klage über Teilnahmlosigkeit des Publikums und der Freunde, die Stimmung der Enttäuschung oder gar Verzweiflung zum Ausdruck.

So äussert sich z. B. der Schriftsteller Alfred Meissner, der zu den eifrigsten Korrespondenten der Fürstin gehört, einmal: „Ich habe viele Freunde, die die Feder führen; nicht einer tut etwas. — Nur die Feinde bleiben treu, ja auf die kann man sich verlassen, auf sie zählen." Herber noch klingt es, wenn R. Wagner an seine „liebe Kapellmeisterin" vom Exil in Zürich 1854 schreibt: „Da diese Welt aber nur dem Blödsinnigen lacht, den Hellsehenden aber nur anweinen kann, so will ich mit Ihnen auf dieses Lächeln verzichten und froh sein, mit Freunden klagen zu dürfen."

In einem seiner späteren Briefe klagt der Pessimist: „Wie bald werden die wenigen uns noch bestimmten Lebensjahre zu Ende sein und wie sehr möchten wir bei diesem Ende bereuen, so oft unser Leben unter Affen und Hunden zugebracht zu haben, statt bei und mit den uns einzig nahestehenden Menschen" etc., und weiterhin: „Sie sehen, ich spreche mich nach meiner Stimmung aus, und diese ist rein verzweifelt, denn ich bin mir bewusst, dass man mich verkommen lässt, verkommen im vollen Sinne des Wortes. Zu spät werdet Ihr alle Euch dess' bewusst werden. Nun, ich kann dagegen nichts haben, namentlich wenn mich die Welt verkommen lässt: aber dass Ihr das noch nicht einmal fühlt, das macht erst die Oede um mich her mir so recht zur Pein."

Uebertreibungen wie diese entschuldigt die Erwägung, dass hier eine der sensitivsten Künstlernaturen, die je gelebt, zu uns spricht, dass wir in R. Wagner den echtesten Vertreter „moderner Reizsamkeit"*) erblicken müssen, der in gewissem Sinne etwas Krankhaftes anhaftet. Wie erfrischend wirkt dagegen die mutig humoristische Lebensauffassung, welche uns aus den Zeilen des grossen Chemikers Justus von Liebig entgegentritt. Er schreibt in Bezug auf die Opposition, die Liszt als Neusymphoniker erfuhr, im Herbst 1858: „Ich sehe mit Interesse dem Kampfe zu, der zwischen Liszt und seinen Gegnern sich erhoben hat; er soll sich nicht entmutigen lassen, denn es geht mir mit weit positiveren Dingen genau so wie ihm. Ich war aus allen Stätten verjagt, gehenkt, gevierteilt, verbrannt, und bin immer noch frisch und gesund. Es geht uns wie den Hollundermännchen, die kommen, wie man sie auch stellt, immer wieder auf die Füsse, das kommt vom Blei am Ende; auf das Metall kommt es eben an."

Wie viel von solchem, seine Schwerkraft behauptenden Metall in den Persönlichkeiten steckte, deren Briefe uns La Mara vereinigte, hat die Folgezeit bewiesen. Sind doch die Mehrzahl jener Namen, deren Facsimile das empfehlenswerte Buch schmückt, der Kunst- und Literaturgeschichte dauernd einverleibt.

*) Bekanntlich hat Karl Lamprecht in den Ergänzungsbänden zu seiner „Deutschen Geschichte" unser Zeitalter mit dem Ausdruck „Reizsamkeit" als Milderung für „Nervosität" gekennzeichnet.



Zur Aufführung von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro" in der „Komischen Oper".

Von

Dr. Karl Storck.

Bevor er die von ihm gegründete Komische Oper übernahm, erklärte Direktor Gregor einem geschäftigen Interviewer: „nach seiner Meinung solle einmal der Regisseur in der Oper viel mehr zu tun haben als der Dirigent." Das ist natürlich eine Einseitigkeit, aber sie ist vielleicht nicht ganz so schlimm, wie sie dem ersten Blick erscheint und ist auch nur eine Stufe in einer längeren Entwicklung. Man hätte einmal vor hundertundzwanzig Jahren den Italienern sagen sollen, der Dirigent sei der Herr und oberste Leiter einer Opernaufführung. Wie hätten die Sänger und Sängerinnen gelacht, für die der Dirigent ein aufmerksamer Diener war, der dafür zu sorgen hatte, dass das Orchester allen Launen — sie nannten es geniale Eingebungen — der Sänger zu folgen vermochte. In der altfranzösischen Oper war der Balletmeister die Hauptperson – man denke an Glucks verzweifelte Kämpfe mit Vestris, dem stolzen „dieu de la danse". In der „grossen" Oper gab eigentlich der Maschinenmeister den Ausschlag.

Gewiss, das alles waren Zustände, die wir als unkünstlerisch empfinden. Wir! „Alles ist in stetem Flusse", sagte bereits vor zweieinhalb Tausend Jahren Heraklit. Wir haben auch nur für uns recht. Aber ich gebe zu, dass der ästhetische Beweis, dass in der Oper Ballet- und Maschinenmeister nur eine untergeordnete Rolle zu spielen haben, nicht schwer zu führen ist. Dagegen ist doch nicht zu leugnen, dass die Sängeroper vor allem in rein musikalischer Hinsicht prächtige Wirkungen erzielt hat und doch zweifellos auch hohe künstlerische Werte. Sobald wir allerdings vom musikdramatischen Standpunkt aus an die Oper herantreten, sobald wir von ihr ein Drama in Musik verlangen, ist es klar, dass nicht der einzelne Schauspieler-Sänger die Wiedergabe des Werkes nach seiner Willkür leiten darf. Aber ebensowenig ist zu verkennen, dass von diesem dramatischen Standpunkt aus für die Leitung der Regisseur ebenso gut in Betracht kommt, wie der Dirigent. Dass man heute von Wagnerianischer Seite — z. B. Paul Marsop — es als so selbstverständlich verkündet, dass der Dirigent der geistige Leiter des ganzen Musikdramas sei, ist im letzten Grunde sehr unlogisch und betont im Gegensatze zu Wagner's Grundsätzen eine ausserordentliche Vorherrschaft des Musikalischen. In der Praxis kommt es dann nämlich auch bei den besten Dirigenten dahin, dass das Orchester die leitende Rolle spielt. In der Komposition äussert sich das ja ganz scharf darin, dass in allen nachwagnerischen Opern das Orchester immer mehr zum Schwerpunkt des Werkes geworden ist, dass jener Ausgleich zwischen Bühne und Orchester, wie ihn Wagner wieder harmonisch geschaffen hat, immer mehr verloren geht. Wenn die dramatische Dichtung, die der Oper zugrunde liegt, als Wesenskern der ganzen Aufführung herauskommen soll, so muss eigentlich der Regisseur das Szepter über dem Ganzen führen.

Das alles ist natürlich nun bloss theoretische Erwägung und gilt für die Praxis nur insoweit, als danach die gesamte Art der Aufführung für die Wiedergabe eines Werkes beeinflusst wird. Es ist eine andere Einstellung des Ganzen, bei der endgiltigen Wiedergabe muss natürlich der Dirigent das Ganze musikalisch zusammenhalten, während der Regisseur sich immer bloss um die eigentliche Bühnendarstellung zu bekümmern hat.

Alles ist in stetem Fluss. In keiner Kunst zeigt sich diese Tatsache stärker und schroffer als in der Musik. Keine Kunst veraltet so schnell, keine ist in ihrer Wirksamkeit so eng begrenzt. Und doch muss man auch dem genialen Musikwerk, wie aller genial geschaffenen Kunst, den Dauerwert, die dauernde Nachwirkung, die Ewigkeitsgeltung, wie wir es mit unserem beschränkten Begriff von Ewigkeit zu bezeichnen pflegen, zugestehen. In der Kunst offenbart sich diese Ewigkeitsgeltung darin, dass das einzelne Werk zwar in seiner Ganzheit stehen bleibt, während alles um

dasselbe herum in stetem Flusse ist, dass es aber vermöge der ihm innewohnenden Genialität von jedem dieser wandelnden Gesichtspunkte aus einen gewissen Gegenwartswert zeigt. Die Werke sind in ihrer urschöpferischen Kraft so gewaltig, dass die Nachschaffenden -- und ein Nachschaffender ist jeder, der ein Kunstwerk geniesst — der verschiedensten Zeiten in ihm untertauchen können, grob ausgedrückt heisst das: ein wirklich geniales Kunstwerk verträgt die verschiedenartigsten Auffassungen der verschiedensten Zeiten. Wir fühlen heute bei den primitiven Malern Italiens etwas ganz anderes als ihre Zeitgenossen, aber diese Kunstwerke sind stark und weit genug, dass wir mit unserer Auffassung völlig in ihnen untertauchen können. Frühere Zeiten waren in dieser Hinsicht viel naiver und brutaler als wir Heutigen. Die Stilgeschichte beweist das auf jeder ihrer Seiten. Man war so naiv, dass man selbstverständlich die eigene Anschauung als die allein mögliche empfand; man kam dabei überhaupt nicht zum Nachdenken und empfand deshalb auch keinerlei Konflikte. So wurde man gegenüber Kunstwerken das, was uns als brutal erscheinen müsste, wenn wir überhaupt logische Leute wären und nicht zum Schluss regelmässig wieder von den Stimmungswerten der so gemischt entstehenden Kunstwerke hingerissen würden. Denn eine Brutalität ist es in der Tat, wenn an einem einzigen grossen Bauwerke jegliches Zeitalter genau nach seinem Geschmack herumgebaut hat, sodass die verschiedensten Stilarten nebeneinander gemischt stehen. Aber die Kunst triumphiert eben immer mit den Ewigkeitswerten der Wahrheit des Ausdrucks und der Schönheit dieses Ausdrucks über vorübergehendes Zeitliches. So wirkt selbst auf uns, trotz des tollen Stilgemisches, ein alter Dom einheitlich und gross.

Anders dagegen liegt die Sache, wenn wir selber etwas zu schaffen oder nachzuschaffen haben. Hier tritt die Tatsache ein, dass wir kritisch und historisch zu fühlen gelernt haben. Darum schaffen wir nicht mehr alles, was in unsere Hände kommt, unserem persönlichsten Empfinden gemäss, in einem uns eigenen Stil, sondern wir behaupten: das und das Werk verlangt wegen seines Inhalts und seiner ganzen Art seinen Stil. Shakespeare behandelte alte Römer und Griechen wie Engländer, und die Schauspieler stellten sie in ähnlicher Weise dar; das klassizistische Zeitalter Frankreichs liess römische und griechische Helden in Allongeperücken auftreten. Wir sind historisch treu. Freilich oft treuer gegen das Kostüm als gegen den Geist des Werkes. Aber auch die Treue gegen den Geist des Werkes kann missverstanden werden. Es muss einmal gerade heraus gesagt werden, dass die lebendige Wirkung eines Kunstwerkes nur solange vollkommen zu erreichen ist, als wir das betreffende Werk als Gegenwartswert empfinden können. Man verstehe wohl, ich meine damit keineswegs, dass uns die betreffende Handlung als nicht längst vorbei erscheinen soll, dass wir nicht in Kostüm und Dekoration historische Treue anstreben sollten, nein, — aber damit wir ein wirklich inneres Verhältnis zu dem Werke empfinden können, müssen wir jene Punkte herausarbeiten, müssen wir von jener Seite an das Werk herantreten, in der wir seelisch Verwandtes finden. Wir führen heute Joh. Seb. Bach anders auf, als seine Zeitgenossen es taten. Und es ist ganz sicher, dass, je weiter wir darin fortschreiten, je kühner wir in dieser Hinsicht Bach modernisieren, er umsomehr unser eigen wird. Gerade bei der Musik, bei der ja doch alles stets in Fluss ist, müssen wir bei jeder neuen Aufführung dieses Recht der Gegenwart gegenüber der Geschichte betonen. Und wenn bei einem Riesenwerke Bach's kleine formale Floskeln so störend wirken würden, dass sie die starke seelische Stimmung, die das Werk uns heute auszulösen imstande ist, zerstören, dann entferne man diese Floskeln, trotz alles Zetergeschreies der Historiker. Wir haben das bei Händel getan, ganz von selbst, ohne viel Gewissensbisse. Es hat eigentlich kein Mensch mehr daran gedacht, dass wir Händel's Werke ganz anders aufführen, als es seinerzeit von Händel selbst gedacht worden ist, bis Chrysander daranging, eine historisch treue Bearbeitung Händel's zu veröffentlichen. Da erheben nun selbst die sonst so pflicht- und stileifrigen Musikhistoriker ihre Stimme dagegen und betonen das Recht des Lebens gegenüber der Geschichte. Aber wehe, wenn man ihnen nun an einen Wert

rührt, den sie selbst in seiner Echtheit kennen gelernt zu haben vermeinen.

Etwas derartiges erleben wir jetzt mit der Aufführung von „Figaros Hochzeit" in der Komischen Oper. Auch wenn ich nicht jeden Beifallsruf und jedes Händeklatschen als unbedingt lautere Herzensäusserung annehme, so kann man doch wohl sagen, dass die Aufführung, wie sie die Komische Oper darbot, dem Publikum sehr gefallen hat. Ich bin sicher, dass die Kritik diese selbe Aufführung mit aller Kraft ablehnen wird. Ich selbst habe Bedenken gegen eine grosse Zahl von Einzelheiten, ebenso sehe ich kaum in einem der Mitwirkenden einen vollkommenen Vertreter der von ihm gegebenen Rolle. Aber darauf kommt es ja garnicht an, der Grund der schroffen Ablehnung wird auch dort, wo er entweder gar nicht klar empfunden oder jedenfalls nicht klar ausgesprochen wird, der sein, dass man einen anderen als den gewohnten Geist in der Aufführung verspürte.

„Das ist nicht Mozart", oder „es sollte eben grundsätzlich alles anders sein, als es anderswo gemacht wird, vor allem alles anders als in der königlichen Oper", — das waren so die Hauptäusserungen, die man von der kritischen Seite vernehmen konnte. In dieser Tatsache sehe ich meinerseits das grosse Verdienst der Aufführung. Es liegt darin der Versuch, Mozart uns als lebendigen Gegenwartswert zu erhalten.

Ist ein solcher Versuch überhaupt nötig?

Ist seine Erfüllung möglich?

Diese beiden Fragen drängen sich hier auf. Ihre Beantwortung würde eine ausführliche grundsätzliche Erwägung erheischen, für die hier der Raum fehlt Also nur kurz. Es ist sicher, dass auch Mozart's Werke — nicht seine Persönlichkeit, deren Zauberkraft unvergänglich ist — demselben Gesetze unterworfen sind, wie die Musikwerke aller Zeiten. Auch ihre Wirkungen sind zeitlich begrenzt. Dass diese Grenzen hier sicher sehr weite sind, ändert nichts an dieser Tatsache. Aber ebenso sicher ist, dass keine andere Musik so auf dem Ewigkeitsprinzip der Musik, der Melodie, aufgebaut ist, wie die Mozart's. Leichter als sonstwo muss es demnach gegenüber Mozart fallen, immer wieder einen Weg zu finden, der zum Herzen dieser Kunst führt und sie uns als Gegenwartswert empfinden lässt. Denn je reicher an Ewigkeits-Inhalt eine Kunst ist, umso leichter lässt sich das dem Wandel Unterworfene der formalen Erscheinung überwinden.

Die gewaltigste Geschmackswandlung auf dem Gebiete der Musik hat im letzten Jahrhundert die Oper erfahren. Mozart's Werke sind noch aus dem Boden der italienischen Sängeroper herausgewachsen; wir stehen heute alle im Banne des Wagner'schen Musikdramas. Zwei Momente sind es, die in Mozart's Opern dramatische Ewigkeitswerte darstellen: 1. Die Wahrheit des jeweiligen Gefühlsausdrucks; 2. die wahre Durchführung der dramatischen Charaktere; in sehr hohem Masse kommt dazu die Wahrheit der jeweiligen Bühnensituation.

Wohlverstanden, die unvergleichliche musikalische Schönheit der Opern Mozart's ist bloss imstande, diese Werke uns musikalisch lebendig zu erhalten. Diese dramatischen Eigenschaften aber vermögen sie auch als Dramen in der Periode des Musikdramas in voller lebendiger Wirkung zu bewahren.

Nur muss dann die heutige Art der Aufführung diese dramatischen Werte hervorkehren. Es ist klar, dass seinerzeit diese Werke als Sängeropern gegeben wurden, mit möglichster Hervorhebung der rein musikalischen Werte jeder Nummer. Heute wird man versuchen, 1. die Einheit der Charaktere durch die ganze Oper; 2. die jeweils hervorragende Charakteristik im Ausdruck des Inhalts; 3. die wahre Schilderung jeder Situation hervorzuheben. Dadurch wird manches hervorgehoben, manches fallen gelassen werden müssen.

Die Aufführung von „Figaro's Hochzeit" in der komischen Oper ist ein Schritt auf diesem Wege. Die Inszenierung, die Einheitlichkeit der Einstimmung auf den Lustspielton, die Bühnenbilder sind zum Teil wohl gelungen, jedenfalls weit besser, als wir es bislang gewohnt waren. Dass man dabei das rein Musikalische zu sehr vernachlässigte, war der grosse Fehler. Ich vermeide, auf Einzelheiten einzugehen. Das Gesamtergebnis bleibt nicht weniger wichtig und nicht weniger erfreulich. Es erbringt den vollen Beweis, dass Mozart's Meisteropern in streng musikdramatischem Sinne vollauf zu bestehen vermögen.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Strassburger Konservatorinm der Musik, welches von Professor Franz Stockhansen geleitet wird, feierte Anfang März das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens. Die Festschrift, die zu diesem Anlass herausgegeben wurde, zeugt an der Hand offizieller Urknnden, wie das Konservatorinm aus bescheidenen Anfängen heraus sich zu der jetzt blühenden Anstalt entwickelt hat. 1855 eröffnet, hatte sie unter der zielbewussten Leitung des Kapellmeister Hasselmann einen erfreulichen Aufschwung genommen, sie zählte 180 Schüler, als 1870 der Krieg ausbrach; Hasselmann verliess damals Strassburg und es trat eine längere Pause ein. Oktober 1871 übernahm Franz Stockhausen die Leitung und mit ihm begann eine neue Aera für das Konservatorium. Er hat es nach allen Richtungen erweitert, Solo- und Chorgesang und alle musiktheoretischen Fächer eingefügt, resp. erst zu ihrer rechten Bedeutung erhoben und die Anstalt gleichwertig neben Deutschlands erste Kunststätten gestellt. Zwei Festkonzerte, eines im Aubettesaal, eines in der Wilhelmerkirche, brachten dem allverehrten Leiter und Dirigenten der Chor- und Orchesterwerke grosse und begeisterte Ovationen ein.

Im Konservatorium der Musik zu Kassel — Direktion Luise Beyer — wurde zum ersten Male der Versuch gemacht, neben den regelmässigen Lehrgängen, an denen auch Studierende, die nicht Schüler der Anstalt sind, teilnehmen, noch allgemeine öffentliche Vorträge über einzelne Gebiete der Musik zu veranstalten. Den Anfang bildete ein Cyklus von drei Vorträgen über „Das musikalische Gedächtnis". Der Redner war ein ehemaliger Schüler des Konservatoriums, Herr Dr. Caspari aus Frankfurt a. M. Das Programm der einzelnen Vorträge war folgendermassen gegliedert: Im ersten Vortrage gab Dr. Caspari zunächst eine Uebersicht über das Gebiet des Gedächtnisses überhaupt, soweit es von der Wissenschaft genau erforscht ist, und erörterte darauf in systematischer Weise die individuellen Verschiedenheiten der Gedächtnisfähigkeit, die sich auf eine gewisse Zahl von Typen zurückführen lassen. Im zweiten Vortrage beschäftigte sich der Redner mit den einzelnen Teilgedächtnissen, in die das musikalische Gedächtnis zerfällt, dem Gedächtnis für Melodien, Rhythmen, Intervalle, Harmonien, Klangfarben, sowie mit dem sogenannten logischen Gedächtnis. Im Anschluss hieran wurde das Gedächtnis einzelner berühmter Meister besprochen und besonders auf das Partiturengedächtnis eingegangen. Für den letzten Vortrag hatte sich Herr Dr. Caspari die interessantesten Erörterungen aufgehoben: zunächst besprach er einige rätselhafte Erscheinungen, besonders die sogenannte audition colorée; im Anschluss daran kam er ausführlich auf das Gedächtnis für absolute Tonhöhen (absolutes Gehör) zu sprechen und besprach zum Schluss die verschiedenen Ansichten über die sogenannte Charakteristik der Tonarten. Alle 3 Vorträge wurden von dem Redner durch erläuternde Demonstrationen am Flügel begleitet. Ausserdem wurden eine Anzahl lehrreicher Versuche mit einzelnen Personen des Auditoriums gemacht.

Der Konzertsänger Eugen Brieger wurde von dem Stern'schen Konservatorium in Berlin, Professor Gustav Hollaender, als Gesanglehrer für die Oberklassen verpflichtet.

Das Konservatorium für Musik zu Braunschweig — Direktor Max Plock — hatte zu seiner letzten Aufführung ein auserlesenes Programm aufgestellt. Es kamen zu Gehör: J. S. Bach's Konzert für 3 Klaviere, Mozart's Es-dur-Konzert für 2 Klaviere, ferner Mendelssohn's D-moll- und E. Sauer's C-moll-Konzert. Dazwischen traten ein Violinkonzert von Ch. de Beriot, ein Violoncello-Konzert von Goltermann, eine „Melodie" für 4 Celli von G. Paque und mehrere kleinere Sätze. Die Orchesterbegleitung wurde von der Infanterie-Kapelle und Schülern der Anstalt ausgeführt. Die Leistungen waren durchweg hochbefriedigende, die Einstudierung nach technischer und künstlerischer Seite mit grösster Sorgfalt geschehen; die Aufführung stellte der Anstalt und ihrem Leiter ein schönes Zeugnis aus.

Vermischte Nachrichten.

Frau **Mathilde Marchesi de Castronn**, die älteste unserer Gesangsmeisterinnen, vollendete am 26. März ihr 80. Lebensjahr. Zn Frankfurt a. M. als Tochter des Kaufmanns **Graumann** geboren, studierte sie bei **Otto Nicolai** in **Wien**, später bei **Manuel Garcia** in **Paris**. Ihre Konzertlaufbahn führte sie nach England und allen grösseren Städten Deutschlands; besonders weilte sie mit Vorliebe in **Weimar**, wo sie täglicher Gast auf der Altenburg war. Im Jahre 1852 vermählte sie sich mit dem gefeierten Opernsänger **Salvatore Marchesi**, Ritter **de Castrone**, mit dem sie sich im Jahre 1854 dem Lehrkörper des **Wiener** Konservatoriums anschloss. Im Jahre 1861 siedelte sie nach Paris über, 1865 wurde sie an das **Kölner** Konservatorium berufen nnd ging 1869 noch einmal an das Wiener Konservatorium zurück. Im Herbst 1881 verliess sie mit ihrem Gatten Deutschland für immer und nahm ständigen Aufenthalt in Paris. Hier hat Mathilde Marchesi eine reiche pädagogische Tätigkeit entfaltet, sie zählt zu den ersten Lehrkräften auf ihrem Gebiet. Ihre „Gesangsschule" und die „54 Hefte Vokalisen" sind als vorzüglich anerkannt. 1877 veröffentlichte sie das Werk „Erinnerungen aus meinem Leben", das viele interessante Details enthält.

Die kostbaren Reliquien, so wird aus **Wien** gemeldet, die bisher in **Brahms'** Sterbehaus aufbewahrt wurden und dort das „**Johannes Brahms-Museum**" bildeten, werden dort leider nicht verbleiben. Zu den Häusern der Karlsgasse, die staatlich angekauft wurden und demnächst niedergerissen werden, gehört auch jenes Haus, wo der grosse Wiener Meister verschied, und so gibt es denn zurzeit kein eigentliches Brahms-Museum mehr: die Schätze wandern in ein provisorisches Heim und harren nunmehr des Augenblicks, da man endlich das seit langem projektierte Brahms-Haus errichten und ihnen hier dauernd Obdach gewähren wird. Leider sieht es in dieser Beziehung zurzeit recht wenig hoffnungsfreudig aus. Die Stadt hatte dem Komitee, an dessen Spitze Miller von Aichholz steht, einen Platz an der Elisabethpromenade zur Verfügung gestellt. Dieser Platz ward jedoch vom Komitee, als ungeeignet für jene Zwecke, nicht akzeptiert, und so steht denn die Johannes Brahms-Hausfrage wieder auf demselben Fleck wie zuvor nnd man sucht von neuem einen Banplatz. Als solchen nimmt man neuerdings eine Stelle an der Peripherie des Kinderparks, gegenüber der Beatrixgasse, in Aussicht und erstrebt hierfür die Erlaubnis des Stadtrates. Zunächst wird man jedenfalls jetzt nach der Röstlergasse 5 wandern müssen, wo die Brahms-Schätze besichtigt werden können, bis einst das eigentliche „**Johannes Brahms-Gedächtnishaus**" erbaut und seiner Bestimmung übergeben sein wird.

Die Komponisten Prof. **E. E. Taubert** in Berlin, Hofrat Prof. **Felix Draeseke** in Dresden und **Ludwig Thuille** in München sind zu Mitgliedern der Akademie der Künste in Berlin ernannt worden.

Die grossherzoglich hessische Kammersängerin Frau **Jettka Finkenstein**, die seit vielen Jahren als geschätzte Gesanglehrerin in Breslau wirkt, feierte am 3. April ihr 25jähriges Künstlerjubiläum. Eine ans diesem Anlass geschriebene biographische Skizze von Dr. **Oskar Wilda** erschien als Festschrift in der **Schletter'schen** Buchhandlung in **Breslau**. Frau Finkenstein erhielt ihre künstlerische Ausbildung durch Frau Prof. **Schultzen-Asten**, Prof. **G. Engel** in Berlin und Frau **Viardot-Garcia** in Paris. Sie vermählte sich im Jahre 1893 mit Kapellmeister **Pulvermann** in **Breslau**, entsagte damit ihrer Bühnenlaufbahn und wirkt seitdem in gemeinsamer Lehrtätigkeit daselbst mit ihrem Gatten.

Frau **Helene v. Kopfinger**, so berichtet man aus **Salzburg**, hat zu **Mozart's** 150jährigem Geburtstage bei dem akademischen Bildhauer und Fachlehrer **A. Aicher** in Salzburg eine von ihr erdachte und genau beschriebene **Mozart-Statuette** anfertigen lassen. Dieselbe stellt Mozart am Spinett sitzend dar, die Porträtähnlichkeit, der durchgeistigte Kopf und die Haltung der Hände werden als ausserordentlich gelungen bezeichnet. Frau

v. Kopfinger schenkte die Statnette dem Salzburger Mozarteum als Modell für ein im neuen Mozart-Haus zu errichtendes Denkmal und überwies ihm gleichzeitig das alleinige Vervielfältigungsrecht der Statnette in Originalgrösse.

Wir werden von der Firma Carl Simon, Musikverlag, hier, um Aufnahme folgender Notiz ersucht: „In den Geschäftsräumen der Firma, Markgrafenstrasse 101, finden jeden Donnerstag, nachmittags zwischen 6 und 7 Uhr, künstlerische Vorführungen auf dem Harmonium statt. Harmoniumvirtuosen, die mit der Firma in Verbindung stehen, sind bereit, in Konzerten und sonstigen Feiern mitzuwirken, auch werden jederzeit tüchtige Lehrkräfte für das Harmonium nachgewiesen.

Das Darmstädter Streichquartett der Herren Fritz Mehmel, Albert Diedrich, Fritz Brückmann und August Weyns brachte auf seinem letzten Kammermusikabend ein nachgelassenes „Quintett“ für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello des am 1. Januar verstorbenen Münchener Hofkonzertmeisters Miroslav Weber zu erstmaliger Aufführung. Das liebenswürdige Werk besitzt alle Vorzüge dieser reich begabten, vornehm empfindenden Künstlernatur und rief bei der ausgezeichneten Ausführung — Herr Hofmusiker Uhlmann hatte sich dem Quartett als Fünfter beigesellt — lebhafte Sympathie hervor.

In Berlin ist, wie uns mitgeteilt wird, eine Deutsche Brahms-Gesellschaft in der Bildung begriffen. Die Grundlage derselben bildet ein jüngst zwischen Freunden und Anhängern von Johannes Brahms und seinen Erben erzieltes freundschaftliches Einverständnis inbetreff seines Nachlasses, soweit es sich nicht um persönliche Erinnerungsstücke handelt. Dadurch werden insbesondere meist unedierte Werke, Brief-, Verlags- und Autorrechte der Deutschen Brahms-Gesellschaft zugehören und durch sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Die Deutsche Brahms-Gesellschaft wird alles, was auf das Leben und Schaffen von Johannes Brahms Bezug hat, in ihren Händen zu vereinigen und pietätvoll zu gestalten bestrebt sein. Zu der in Wien bestehenden Brahms-Gesellschaft, welche sich vornehmlich die Pflege der persönlichen Erinnerungsstücke zur Aufgabe gemacht hat, sind die Beziehungen durch die Trennung der Arbeitsgebiete von vornherein bestens geregelt. An der Spitze der zahlreichen Unterschriften steht Prof. Dr. J. Joachims Name.

Herr Daniel Rahter veranstaltete auch in der verflossenen Saison in 10 Städten Vorträge gediegener Hausmusik unter Mitwirkung von Professor James Kwast und Professor August Schmidt-Lindner. In Berlin, Eisenach, Erfurt, Hamburg, Hannover und München beteiligten sich besonders die Mitglieder der Ortsgruppen des A. D. L. V. an dem zahlreichen Besuch. Das wachsende Interesse für solche „Musikalische Kunstausstellungen“ und die, wie wir hören, auch praktischen Erfolge berechtigen zu der Hoffnung, dass es mit der Zeit auch in Deutschland gelingen wird, gleich dem Salon musical, der am 15. April in Paris eröffnet wird, in den Kunstvereinen ständige Vorführungen auch der neuen musikalischen Kunstwerke zu ermöglichen.

Bücher und Musikalien.

E. Jaques-Dalcroze. Op. 32. Six Danses Romandes.

W. Sandoz, Neuchâtel.

E. Jaques-Dalcroze bietet in seinem op. 32 ganz ausserordentlich feine Klaviermusik. Die sechs kurzen Tanzstücke sind in der Erfindung von besonderer Ursprünglichkeit und in einen sehr schönen Klaviersatz gebracht. Sie spielen sich vorzüglich, stellen keine gar zu hohen Anforderungen an das technische Ausführungsvermögen und erfreuen durch selten schöne Klangreize. Diese Danses Romandes eignen sich hervorragend als Vortragsstücke erster Ordnung. Man wird sich ihrem melodischen Reize kaum oder gar nicht entziehen können. Was auch immer der hochtalentierte Tonpoet hier geben mag — alles ist von

höchstem künstlerischem Geschmack diktiert und von echter Wärme menschlicher Empfindung durchströmt.

Ludwig Holm. Variationen (A-moll) für Pianoforte.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Was Ludwig Holm über sein eigenes, nur vier Takte umfassendes Thema in den folgenden zwanzig Variationen mitzuteilen hat, ist ausnahmslos von musikalischem Wert und Gewicht. Das Thema selbst ist nicht eigentlich melodischer, sondern mehr akkordischer Natur, der Tonpoet verwendet es lediglich als harmonische Linie und lässt dann seinem sehr glücklichen und fruchtbaren Erfindungstalente freien Lauf. Holms Schreibweise zeichnet sich aus durch Flüssigkeit, vornehme Diktion und Vermeiden alles Alltäglichen und Phrasenhaften; seine Begabung für feine und eigenartige Harmonienverwendung und seine Freude am intimen Musizieren tritt überall überzeugend zu Tage. Besonders zieht mich auch noch seine kurz und bündige Ausdrucks- und Darstellungsweise an; es ist da keine Note zu viel oder zu wenig, alles aus einem Gusse und Produkt der frei schaffenden und ungemein beweglichen Phantasie. Die Veränderungen charakterisieren sich auch durch bedeutsame und vielsagende Gegensätzlichkeit, sodass man ganz von selbst sich veranlasst fühlt, immer weiter zu spielen und dem Tonsetzer gern bis zu der sehr schön ausklingenden Coda folgt. Tüchtige Klavierspieler werden an Holm's Werke aufrichtige Freude haben.

Hermann Schröder. Anleitung und Uebungen zum Partiturspiel.

Chr. Friedrich Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

In seiner Vorbemerkung zerlegt Verfasser seine „Anleitung zum Partiturspiel", das verwendbare Material der Schwierigkeit entsprechend, in drei Grade, nämlich solches, das in unveränderter Satzweise ausgeführt werden kann, in solches, das verändert und vereinfacht werden muss und in solches, das nur unvollkommen oder auch gar nicht wiedergegeben werden kann. Sein Buch selbst zerfällt in zwei Teile, welche Uebungen aus dem Bereiche der Vokalmusik und der Instrumentalmusik darbieten. In ersterem finden wir Studien zum Partiturspiel aus Werken (im 2, 3, 4, 5 und 6stimmigen Satze) von Lasso, Palestrina und Seb. Bach. Der andere Teil leitet zum Spielen von Streichquartetten, Symphonien, Oratorien und Opern an. Die Einleitung enthält die notwendigen Hinweise auf die alten Notenschlüssel und weist auf die gleiche Notenstellung, z. B. in der As-Stimmung von Horn und Trompete, in der F-Stimmung von Englischhorn und F-Horn u. s. w. hin, und den Beschluss machen zwei Instrumentationstabellen, deren eine in vergleichender Form Notation, Umfang und Tonlage der gebräuchlichsten Orchesterinstrumente, die andere gruppierte Partituranlagen (Grosses Orchester und Militärorchester) vor Augen führt. Nebenbei sei hier auf Mozart's zwei Duo's für Violine und Viola (Werke, Serie XV) hingewiesen, die Ref. mit Erfolg als Einleitung in die Kunst des Partiturspiels beim Unterricht verwendet. Schröder's „Anleitung" ist wegen der guten Anordnung des Stoffs und des zielbewussten langsamen Fortschreitens vom Einfacheren zum Schwereren recht sehr zu empfehlen, umsomehr, als sie sich von blossem Theoretisieren durchaus fern hält und lediglich auf das positiv Praktische hinausgeht.

M. Brosig. Ausgewählte Orgelkompositionen. 1. Band. Mit genauer Bezeichnung versehen von Paul Claussnitzer.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Moritz Brosig ist einer der besten Orgelkomponisten der jüngsten Zeit und es erschien durchaus gerechtfertigt, aus seinen zahlreichen Werken eine Auswahl zu treffen. Paul Claussnitzer liess es sich mit bestem Erfolge angelegen sein, die hier dargebotenen Präludien, Fugen und Choralvorspiele mit Fuss- und Fingersatzbezeichnungen zu versehen und durch sinngemässe Phrasierung das Studium der durch reiche melodische Erfindung, schöne Form und korrekten Orgelsatz in gleicher Weise ausgezeichneten Stücke zu erleichtern. Ueberdies sind die hier in Betracht kommenden Werke nur von mittlerer Schwierigkeit und insbesondere auch für musikpädagogische Zwecke in hohem Grade empfehlenswert. Die äussere Ausstattung des in Rede stehenden Bandes ist (wie alle Erscheinungen des

gen. Verlags) musterhaft und der Preis relativ sehr gering, sodass sich diese schöne Neuausgabe sicher sehr bald einbürgern wird.

R. Elwar. 6 progressive 4händige Klavierstücke.

Thies'sche Hofmusikalienhandlung, Darmstadt.

Für den Anfangsunterricht gut verwendbares Material. Die Stücke klingen gut, enthalten hübsche musikalische Gedanken und dienen dazu, das rhythmische Gefühl zu stärken und die Uebung im Blattspiel zu fördern. Ich empfehle die kleinen Sachen als dankenswerten Beitrag zur Unterrichtsliteratur.

Ernst Heuser, op. 46. Zwei Klavierstücke.

Julius Hainauer, Breslau.

Der musikalische Inhalt der beiden Klavierstücke (op. 46) von Ernst Heuser ist erfreulicher Art. Die Rhapsodie ist sehr kräftig empfunden und auf einen höchst energischen Ton gestimmt, gesunde, originale Musik, die ohne weiteres für den Tonsetzer einzunehmen recht geeignet ist. Im folgenden Intermezzo wechselt die Stimmung durchaus; sie ist lyrischer Art und klingt elegisch klagend aus. Ich empfehle Heuser's gehaltvolle, sehr spielbare und in jeder Hinsicht reizvolle Klaviermusik allen vorgerückteren Spielern, die über ordentliches Können und gewisse Phantasie verfügen. Sie werden beim Studium und Vortrag gewiss ihre Freude haben.

Eugen Segnitz.

Hugo Riemann: „Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre."
„ „ „Katechismus des Klavierspiels".

Richard Dannenberg: „Katechismus der Gesangskunst".

Max Hesse, Leipzig.

Die beiden erstgenannten Katechismen von Hugo Riemann liegen bereits in 3. Auflage vor. Die Harmonielehre erscheint in gleicher Form und Fassung wie die zweite Auflage, der Katechismus des Klavierspiels dagegen ist nach manchen Richtungen vermehrt und verbessert. Der Verfasser verweist in der Vorrede auf seine „Normal-Klavierschule für Anfänger", in der er seine langjährigen Erfahrungen im Elementarunterricht niedergelegt hat und die zu dem Katechismus eine glückliche Ergänzung bildet. Auch die Dannenberg'sche „Gesangskunst" erscheint in dritter Auflage, sie ist umgearbeitet und vervollständigt; besonders sind die Lehren Müller-Brunow's zu eingehenderer Besprechung gekommen, auch George Arnim's „Lehrsätze der automatischen Stimmbildung" sind herangezogen worden. Neu hinzugefügt sind die wichtigsten Regeln über die Aussprache des Italienischen und Französischen. — Die ausgezeichneten Werke bedürfen kaum einer Empfehlung, es sollte hier nur auf die Neuauflagen aufmerksam gemacht werden.

Anna Morsch.

Meinungs-Austausch.

Ich kann mich der Meinung des Herrn Professor Julius Epstein vollinhaltlich anschliessen. Nach meinem Dafürhalten ist zwischen den einzelnen Sätzen einer Sonate ein kurzer Ruhepunkt unerlässlich. Noch vor wenigen Jahren wurden alle Sonaten klassischer Meister mit den vorgeschriebenen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Sätzen in Wien gespielt, erst neuerer Zeit hat man die „secessionistische" Richtung eingeschlagen und gänzlich kontrastierende Sätze zu einem einzigen verbunden. Die Absurdität liegt auf der Hand: sonst kommt es noch so weit, dass man Beethoven'sche Symphonien und Kammermusikwerke ohne jede Pause abspielt! Soviel mir erinnerlich ist, hat Meister Franz Liszt anno 1872 in Weimar zwischen je 2 Sonatensätzen eine kurze, etwa 30–40 Sekunden lange Pause gemacht.

Emerich Kastner, Wien.

Den hier ausgesprochenen Meinungen einiger Meister über Pausen zwischen den Sonatensätzen möchte ich meine bescheidene, jüngere Stimme anfügen. Mir scheint, dass die Komposition oft eine fast ununterbrochene Fortsetzung verlangt, so z. B. in den Sonaten Chopin's und fast allen den letzten Beethoven's. Die Einleitung eines Satzes ist da oft die Vermittelung und kann nicht gut vom vorigen Satz getrennt werden (vergl. namentlich Chopin, H moll, 3. und 4. Satz. In Beethoven's op. 111 ist der Schluss des ersten Satzes Ueberleitung zum

folgenden.) In Werken, deren Sätze nicht einen so engen Zusammenhang haben, wäre gegen eine kurze Pause nichts einzuwenden, wenn sie nur nicht durch Hinein- oder Herausströmen des Publikums ungebührlich ausgedehnt würde und Hörer und Künstler ganz aus der Stimmung gerissen würden!

Die Furcht hiervor zwingt oft den Künstler, die Sätze nicht zu unterbrechen. Wann wird es zum guten Ton gehören, den Vortrag einer Sonate weder durch Hereinkommen oder Hinausgehen, noch selbst durch Applaus zu unterbrechen? Die Rücksichtslosigkeit eines Teils des Publikums, vor dem letzten Satz zu entfliehen, veranlasste Bülow, „zum Schutze der Sinfonie" ihr eine Ouvertüre folgen zu lassen.

Natürlich müssen solche Bestimmungen ganz allgemein gelten für jedes cyklische Werk, nur mit dem Unterschied, dass bei den grösseren Dimensionen eines Sinfoniesatzes eine Pause eher notwendig scheint als bei Sonaten.

J. Vianna da Motta, Berlin.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

HOLZE & PAHL, Verlagsbuchhandlung in DRESDEN.

Vor kurzem erschien in unserem Verlage:

Johannes Schreyer, Harmonielehre.

Völlig umgearbeitete Ausgabe der Schrift

„Von Bach bis Wagner"

Gross Oktav, 228 Seiten Text mit zahlreichen Notenbeilagen.

Preis broschiert Mk. 5.—, in elegantem Ganzleinenband Mk. 6.—.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie vom Verlag.

Statt jeder eigenen Empfehlung gestatten wir uns aus der reichen Fülle anerkennender Urteile einige nachstehende herauszugreifen.

„Ich habe schon seit langem kein so vortreffliches musiktheoretisches Werk in der Hand gehabt, wie Schreyers Harmonielehre. Jedem Musikbeflissenen kann diese geistvolle Schrift aufs wärmste empfohlen werden." *„Wiener Deutsches Tageblatt" vom 25. März 1906.*

„Endlich ein Buch, das mit dem natürlichen Gefühl des musikalischen Menschen harmoniert, ja es entwickelt. Hätte ich seiner Zeit ein solches Buch gehabt: ich hätte Jahre gespart." *Professor Arnold Mendelssohn.*

„Mit inniger Freude lege ich ein Buch aus der Hand, welches unstreitig mit zum Allerbesten gehört, was uns das letzte Decennium an Harmonielehrbüchern bescherte. — — — ein Buch voll feiner, neuer und fruchtbarer Gedanken. Den 12. Abschnitt über Quintenparallelen muss jeder für Musiktheorie Interessierte gelesen haben." *„Der Klavier-Lehrer" vom 15. Dezember 1905.*



CARL MERSEBURGER, LEIPZIG.
Pädagog. Verlag:
Unterrichtswerke für Volks-
für
Mittel- und höhere Schulen
Seminare & Präparandenanstalten
Taubstumme, Schwachsinnige.
Kataloge frei.

M.

Musikpädagogischer Verband.

Für die Mitglieder:

Unterrichtsbedingungen
für Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Verträge
zwischen Konservatoriumsleitern und ihren Lehrkräften.

Je 15 Formulare 25 Pfg.

Quittungskarten.
Je 25 Exemplare 20 Pf.

Zu beziehen gegen vorherige Einsendung des Betrages in Briefmarken von der
Geschäftsstelle des Verbandes,
W. Ansbacherstr. 37.

Soeben erschienen:

Musikgeschichte
von
Richard Fuchs.

Preis: 2 Mk.

Dieses kurz gefasste Handbuch ist mit Berücksichtigung der Einführung in Konservatorien, Lehranstalten, Seminarien etc., sowie zum **Selbstunterricht prägnant** und **leicht fasslich** geschrieben.

Von vielen Autoritäten bestens empfohlen.

Verlag von
Julius Hainauer
in Breslau.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • •
Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

No. 9. Berlin, 1. Mai 1906. XXIX. Jahrgang.

Zur Hebung der musikalischen Laienbildung.

Von

Dr. Hermann Abert.

(Schluss.)

Der Grundsatz, dass für unsere Jugend das Beste gerade gut genug ist, muss auch für den Gesangunterricht an den Gymnasien gelten, wenn man überhaupt diesen Zweig der Bildung beibehalten will. Unbedingtes Erfordernis dafür ist nicht aber allein die Beherrschung des Handwerksmässigen in der Kunst, sondern ausserdem noch ein gereiftes Verständnis für die höheren Ziele des künstlerischen Unterrichts, ein weiter künstlerischer Gesichtskreis und ein geläutertes Urteil. Nur ein damit ausgerüsteter Lehrer ist imstande, seinen Schülern dauernde Anregungen zu geben und die Begeisterung für sein Fach zu wecken. Lehrer, die sich dessen voll bewusst sind, werden auch in der Frage der Dispensationen die richtige Entscheidung treffen; sie werden nicht ohne weiteres jeden, der nicht singen kann oder dies wenigstens vorgibt, für untauglich zur Musik überhaupt erklären und vom Unterricht befreien, sondern bedenken, dass das Zuhören zum mindesten den Musiksinn ebenso schärft, wie das eigene Musizieren selbst.

Dass natürlich solche wissenschaftlich gebildeten Lehrer der Musik auch in den übrigen Fächern einen grösseren Raum vergönnen würden, statt sie, wie dies jetzt üblich ist, allgemein totzuschweigen, liegt auf der Hand. Weil heutzutage die Tonkunst nicht mehr in so enger Beziehung mit dem sozialen Leben steht, haben unsere höheren Lehranstalten noch lange nicht das Recht, durch systematischen Ausschluss alles Musikalischen aus dem Unterricht in den Schülern den Glauben zu erwecken, als sei dies von jeher so gewesen. Zudem erfordern manche Unterrichtszweige, wie z. B. die Geschichte unserer geistlichen und weltlichen Lyrik, geradezu gebieterisch die Heranziehung der Musik. Ist ferner, um ein weiteres Beispiel anzuführen, unsere neueste Kulturentwicklung, auf die neuerdings mit Recht auch auf unseren Gymnasien so viel Wert gelegt wird, verständlich ohne die Namen Beethoven und Wagner? Aber hier erleben wir das seltsame Schauspiel, dass, während die kleinsten Geister vergangener Dichtergenerationen die liebevollste und eingehendste Behandlung erfahren, das Wagner'sche Musikdrama, das doch so tief in unser künstlerisches Leben eingreift, kaum obenhin gestreift wird. Es sollen auf dem Gym-

nasium gewiss keine eingefleischten Wagnerianer gezüchtet werden. Seine Aufgabe wäre es vielmehr allein, der Jugend die Grundlagen dieser Kunst klar zu machen, damit sie zur Selbständigkeit des Urteils gelangt und im subjektiven Streit der Parteien festen Grund und Boden gewinnt. Sie hat sicher grösseren Gewinn davon, als wenn sie z. B. über Hoffmannswaldau noch so genau informiert ist.

Ohne die Unterstützung unserer höheren Lehranstalten vermag auch der idealste Privatunterricht das Endziel, die Vertiefung der musikalischen Laienbildung und damit eine Bereicherung unseres gesamten Geisteslebens, nicht zu erreichen. Er kann gewissermassen nur eine Elitetruppe schaffen, die die leitenden Gesichtspunkte bei der Behandlung eines neu auftauchenden Problems erfasst und klarstellt. Findet sie aber dabei keine Resonanz im Empfinden der hinter ihr stehenden Masse der Gebildeten oder stösst sie, wie so häufig, auf Stumpfsinn, Ignoranz oder gar auf offene Feindschaft, so bleibt der Riss zwischen Kunst und Publikum bestehen, zum Schaden der Künstler, die nicht mehr, wie in früheren Zeiten, von der verständnisvollen Mitarbeit des Laientums Nutzen ziehen, des Publikums, dem ein Hauptquell der künstlerischen Erbauung und Veredelung verschlossen bleibt, und endlich zum Schaden der Musik selbst, deren hoher ethischer und kultureller Wert verkümmert wird. Denn es kann nicht oft genug betont werden, dass die Musikgeschichte nicht allein von den professionellen, sondern auch von den Laienmusikern gemacht wird, und dass die Höhe, welche die Musik in einem Zeitabschnitt erreicht, aufs engste verknüpft ist mit dem jeweiligen Bildungsstand und der tätigen Anteilnahme des Dilettantentums.

Dritter Musikpädagogischer Kongress.

Bericht über die Sitzungen vom 9. bis 11. April.

Von

Anna Morsch.

Die Tage des 3. Musikpädagogischen Kongresses sind vorüber und der Vorstand, auf dessen Schultern die umfangreichen Vorarbeiten ruhten, darf mit Befriedigung auf seinen Verlauf zurückblicken. Diese Befriedigung basiert nicht allein in dem äusseren Gelingen, sie entspringt vielmehr der klar zu Tage tretenden Tatsache, dass die Tendenzen, die der Musikpädagogische Verband verfolgt, mehr und mehr als zwingende Notwendigkeit anerkannt werden, dass die Zahl der sympathischen Teilnehmer wächst, dass die Regierung das Wohlwollen, welches sie den Bestrebungen bereits entgegenbrachte, dem Verbande in steigendem Masse erweist und dass auch von seiten der Städte das Interesse an den Reformen in steter Zunahme ist. Das sind Errungenschaften, die nicht hoch genug zu bewerten sind. Sie ermutigen den Vorstand zugleich, seine begonnene Arbeit in gleichem Sinne fortzuführen, keinen Schritt von dem eingeschlagenen Pfade abzuweichen, keine Hindernisse zu scheuen, vielmehr mit gleich steter Energie den weiteren Ausbau zu fördern, sein ideales Ziel, die Hebung unseres Standes, unverrückt im Auge zu behalten.

Der äussere Rahmen des Kongresses bot ein ähnliches Bild, wie vor $1^1/_2$ Jahren. Wieder waren dem Vorstande durch das bereitwillige Entgegenkommen Sr. Exz. des Grafen Ballestrem die herrlichen Räume des Reichstagsgebäudes zur Verfügung gestellt; nur war die Zahl der Teilnehmer in diesem Jahre eine viel grössere, die Anmeldungen stiegen in den letzten Wochen derart, dass für den dritten Tag, der die Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges in Aussicht stellte, für umfangreichere Räume gesorgt werden musste. Selbst für die beiden ersten Tage wurde 4 Tage vor Eröffnung des Kongresses die Ausgabe der Teilnehmerkarten geschlossen, es konnten nur noch die aus weiter Ferne eintreffenden Deputierten der Städte und sonstigen Vertreter berücksichtigt werden.

Die Zahl dieser offiziellen Vertreter war bei dem diesjährigen Kongress eine erheblich grössere. Das preussische Kultusministerium hatte Herrn Professor Adolf Schulze, die Stadt Berlin Herrn Bürgermeister Dr. Reicke als offizielle Vertreter entsandt, ferner waren aus den Städten Bremen, Chemnitz, Erfurt, Frankfurt a. M., Frank-

furt a. O., Freiburg, Hagen, Hanau, Hamburg, Hannover, Königsberg, Leipzig, Pforzheim Deputierte erschienen, die Schweiz hatte aus Basel einen Vertreter entsandt. Von den grossen staatlichen und städtischen Konservatorien zu Dresden, Frankfurt a. M., Leipzig, Weimar, Würzburg kamen Delegierte (unter den genannten Anstalten haben sich in letzter Zeit das Leipziger und das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M. dem Verbande auf Grund der Satzungen und der neuen Prüfungsordnung als Mitglieder angeschlossen); — sehr gross war die Zahl der Vertreter der auswärtigen Privat-Konservatorien, darunter Altona, Aschaffenburg, Braunschweig, Breslau, Bromberg, Cassel, Dortmund, Halberstadt, Halle, Hannover, Stargard, Stuttgart und viele andere.

So konnte der erste Vorsitzende des Musikpädagogischen Verbandes, Professor Xaver Scharwenka, mit gehobenem Gefühl den Kongress am Montag, den 9. April eröffnen und seiner Freude über die grosse Teilnahme in warmen Begrüssungsworten Ausdruck geben. Er fasste in kurzen, prägnanten Worten die Ziele des Musikpädagogischen Verbandes zusammen, betonte die gebieterische Notwendigkeit des Kampfes gegen das unlautere Treiben in unserem Stande, hervorgerufen durch das vogelfreie musikalische Lehramt, berührte die Pflichten, die ernstdenkende Institutsleiter und Privatlehrer gegenüber der Kunst und ihrer durch unlauteren Wettbewerb schwer geschädigten, in ihrer Existenz bedrohten Kollegen haben, und forderte zu einmütigem Vorgehen auf. Seine Rede gipfelte in einem Hoch auf Se. Majestät den Kaiser und der Ermächtigung zur Absendung eines Telegramms als Ausdruck der Gefühle ehrfurchtsvoller Ergebung der Kongressteilnehmer, welchem die Versammlung begeistert zustimmte.

Im Namen des Kultusministers, Herrn Dr. Studt, begrüsste darauf Herr Professor Adolf Schulze den Kongress, sprach mit kurzen, aber warmen und herzlichen Worten aus, dass die preussische Unterrichtsverwaltung die dankenswerten Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes mit Interesse und Wohlwollen begleite und den Wunsch hege, dass es ihm gelingen möchte, den Musikunterricht zu immer höheren Werten hinaufzubilden und zugleich damit die Stellung des Musiklehrerstandes in ideeller und sozialer Hinsicht so zu heben, wie es der Wichtigkeit des Unterrichtswesens entspricht.

In längerer, formschöner Rede drückte dann Herr Bürgermeister Dr. Reicke das Interesse der Stadt Berlin an den Bestrebungen des Verbandes aus. Er gab einen Ueberblick über die langsame wirtschaftliche Aufbesserung des Künstlerloses und bezeichnete es als eine schöne Aufgabe des Verbandes, dass er sich gerade die Hebung des Musiklehrerstandes zum Ziel gesteckt, die einer der wichtigsten Faktoren zu grossen Taten sei. Dass der Verband die Hebung und Verbesserung des Schulgesanges unter seine Reformbestrebungen mit aufgenommen, sei ihm besonders sympathisch; hier läge der Interessenkreis, den er zu vertreten habe, und erhöhe den Anteil, den die Stadt Berlin an den Bestrebungen des Verbandes nähme. Die vielen Tausende jugendlicher Stimmen, die der Stadt Jahr aus, Jahr ein anvertraut seien, wären ein kostbares Gut, es sollte mit Freuden begrüsst werden, wenn geeignete Wege zur Pflege dieses Schatzes angegeben würden.

Die Worte des Bürgermeisters wurden mit lebhaftesten Beifallskundgebungen begleitet.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, eingehend über die Einzelheiten des Kongresses, über alle Vorträge und Diskussionen zu berichten —, der vielfach ausgesprochene Wunsch, dass wieder ein Kongressbuch mit dem Wortlaut der Vorträge erschiene, wird vom Vorstand befürwortet unter der Bedingung, dass eine genügende Teilnehmerzahl zur Abnahme des Werkes beisammen ist. Es lagen zu dem Zweck Subskriptionslisten aus, die mit zahlreichen, wenn auch noch nicht genügenden Einzeichnungen bedeckt wurden, aber brieflich mehren sie sich seit Schluss des Kongresses von Tag zu Tag, sodass wohl kein Zweifel über das Erscheinen des Werkes vorliegt.

So folgt denn hier in knapper Fassung der Verlauf des Kongresses. Nachdem die erste Schriftführerin des Verbandes, Frl. Anna Morsch, über die Tätigkeit des Vorstandes und Frl. Cornelie van Zanten über die Arbeiten der Kunstgesangs-Kommission berichtet, folgten zwei wissenschaftliche Vorträge aus dem Bereich des Kunstgesanges. Hr. Dr. Katzenstein-Berlin gab interessante Mitteilungen über eine experimentelle Untersuchung der Brust- und Falsettstimme und Dr. Gutzmann-Berlin sprach über die Bedeutung der Atmung bei den Fehlern der

Stimme und Sprache. Dr. Katzenstein berichtete über eine Untersuchung, die die Physiologie der Stimmwerkzeuge betrifft. Das Verfahren Johannes Müller's, an ausgeschnittenen Kehlköpfen Töne zu erzeugen, habe er auf narkotisierte Tiere übertragen, wobei sich ergab, dass das Falsett nur durch die oberen Spannmuskeln erzeugt wird, während für die Bruststimme die gesamte Muskulatur des Kehlkopfes aufkommt. Für Stimmbildner ist aus dieser Beobachtung zu folgern, dass die Falsettbildung möglichst tief zu beginnen sei, während das so beliebte Hinauftreiben der Bruststimme den Kehlkopfmuskeln grosse Anstrengungen bereite und oft zur Folge habe, dass dem Kehlkopf die normale Spannung der Mittellage nicht mehr möglich sei und dadurch dann das bekannte unangenehme Loch entstehe. Herr Dr. Katzenstein erläuterte seinen mit grossem Beifall aufgenommenen Vortrag durch graphische Darstellungen.

(Fortsetzung folgt.)

Von und über Richard Wagner.

Zum 22. Mai.

Von

José Vianna da Motta.

Die Briefe Wagner's an Mathilde Wesendonk haben ihre notwendige Ergänzung gefunden in der nunmehr vollständigen Neuherausgabe der Briefe des Meisters an den Gatten der verehrten Frau. Im Auszug waren sie schon früher erschienen (im Verlag der Allgemeinen Musikzeitung). Jetzt, nachdem alle diese Verhältnisse enthüllt waren, konnten sie vollständig abgedruckt werden und sind ebenfalls in den Verlag von Alexander Duncker-Berlin übergegangen, wo sie in gleicher Austattung erschienen, wie diejenigen an Frau Wesendonk. Wünschenswert wäre es, dass eine Gesamtausgabe dieser Briefe in einem Bande veranstaltet würde, denn sie gehören untrennbar zusammen, ja man sollte sie sogar in chronologischer Reihenfolge abdrucken, denn viele Nachrichten von seinen Reisen in den Briefen an die Frau ergänzen sich in den Briefen an ihren Gatten. Die hinreissende Leidenschaft der Aeusserungen an die Freundin darf man natürlich in den Briefen an den Freund nicht erwarten, auch nicht die Mitteilung tiefsinniger und intimer Gedanken. Diese Briefe handeln mehr von Tatsachen. Aber in dem, was sie von des Meisters Leben auf seinen qualvollen Irrfahrten erzählen, sind sie ebenso ergreifend, wie als Zeugnis des grossgearteten, herzlichen Freundschaftsbundes der beiden Männer, einer Freundschaft und Treue, die allem standhielt, weil sie auf der lautersten Wahrhaftigkeit, Hochschätzung, Verständnis beiderseits gegründet war. Die Frau verstand den Genius, und wenn sie auch nicht die Liebe zu ihm unterdrücken konnte, blieb sie doch der Pflicht treu — der Meister verstand ihr Pflichtgefühl und bezähmte seine Leidenschaft — und der Gatte verstand die Liebe seiner Frau und blieb dem Freunde, den er auch bewunderte, treu. Wohl konnte Wagner ausrufen, dass drei solche Menschen nicht in hundert Jahren wiederkommen.

Nach dieser Veröffentlichung, die die Welt so stark erregte, konnte die Herausgabe von Wagner's Gedichten (Grote'sche Verlagshandlung Berlin) nicht so viel Interesse finden, weil man dem Titel nach etwas ganz anderes erwartete, als was sie enthalten. Es sind meist Widmungen, Gelegenheitsgedichte scherzhafter oder satyrischer Art, die nicht neue Seiten des Dichters Wagner uns zeigen sollen, sondern des Menschen. Der Herausgeber Glasenapp nennt sie „ein Lebensbild in engstem Rahmen". Viele waren schon bekannt, teilweise in den „Schriften" eingestreut oder hie und da in Zeitschriften abgedruckt, eine grosse Anzahl wird aber auch zum erstenmal bekannt gemacht. Wenn man eben davon absieht, dass wir es nicht mit einem Band „Lyrik" zu tun haben, so wird man an diesen mannigfaltigsten Einfällen, von der gemütlichsten Heiterkeit bis zu bitterem und tiefsinnigem Ernst, Freude haben: denn keine Aeusserung eines solchen Geistes kann unbedeutend sein.

Glasenapp's wundervolle Biographie Wagner's (bei Breitkopf & Härtel), deren dritte Auflage des letzten Bandes (das Werk zerfällt nach der neuen klareren Einteilung in 5 Bände) noch nicht erschienen ist, bedarf in den drei ersten Bänden schon einer neuen, vierten Auflage: ein erfreuliches Zeichen für die gerechte Würdigung, die es beim Publikum findet. Es ist allerdings nicht nur die einzige umfassende Schilderung des Lebens Wagners, sondern auch ein literarisch hochbedeutendes Buch, das jeder mit Genuss lesen wird. Es gibt unter den Musikerbiographieen nur eine, die dieser an die Seite gestellt werden kann: Mozart von Otto Jahn (die ebenfalls soeben in neuer Auflage erscheint). Glasenapp hat sich die Lebensgeschichte Wagner's zur Lebensaufgabe gemacht, und so ruht er nie aus, sondern verfolgt und sammelt mit der grössten Aufmerksamkeit alle

neuen, namentlich brieflichen Dokumente, die er in seinem Werke verarbeiten kann. Der erste Band erschien zum letzten Male vor zehn Jahren. Gerade in dieser Zeit ist aber ein so reiches Material zu Tage getreten, dass der Band um ein Fünftel an Umfang zugenommen hat. Er behandelt die ersten dreissig Jahre von Wagner's Leben bis zur Vollendung und Aufführung des „Fliegenden Holländers". Ist das Werden eines Genies zu beobachten immer von höchstem Interesse, so ganz besonders bei Wagner, der in seiner Jugend auf den ersten Blick so ganz anders erscheint als später. Aber nur in den Werken, denn wenn etwas Schopenhauer's Lehre von der Unveränderlichkeit des Charakters beweist, so ist es eben Wagner's Charakter, der, wie Glasenapp darstellt, ganz derselbe ist schon als Jüngling, wie in jeder anderen Periode seines Lebens. Jeder folgende Band behandelt je ein Dezennium von Wagner's Leben. Mit psychologischem Tiefblick, glänzender Bildung, einer erstaunlichen Beherrschung des ungeheuren Stoffes, äusserst klarer und fliessender Darstellung und — last not least — verehrender Begeisterung geht Glasenapp dem Leben des Meisters nach. Sonderbarerweise hat gerade seine Wärme hie und da Misstrauen erregt, als suchte er seinen Helden von „Schwächen" reinzuwaschen, die doch jedem Menschen nun einmal anhaften, auch dem grössten Genie nicht fehlen. Sonderbar, dass die kalten, „objektiven" Kritiker viel weniger Misstrauen erwecken, wenn sie triumphierend den Finger auf eine „Schwäche" legen. So gross ist die Freude der Menschheit nicht, sowohl zu sagen: „denn er war unser!" sondern vielmehr: „denn er war unsersgleichen!" Solche Leute bedenken garnicht, dass für das Genie ein ganz anderer Massstab gilt als für uns, und dass die grossen Menschen schon durch ihre Grösse allein dem allgemeinen Neide und Misstrauen preisgegeben sind, sodass jeder mit grösserem Eifer seine „Schwächen" suchen wird. Es bedenke jeder nur, wie vielen falschen Urteilen über seine eigene kleine Person er schon ausgesetzt ist, in wieviel grösserem Masse wird dies dem Genie zu Teil. Ganz abgesehen von diesem allgemeinen Standpunkt ist aber auch Glasenapp's Darstellung auf so unzweifelhaften, festen Dokumenten, namentlich Briefen, aufgebaut, dass nur Verkleinerungssucht sich nicht von ihm überzeugen lässt. Kann man, darf man denn überhaupt die Biographie eines Menschen schreiben, ohne Liebe und Verehrung für ihn zu empfinden? Goethe, den man so gern den „objektiven" nennt, verlangte geradezu eine parteiische Liebe des Biographen zu seinem Gegenstande. Glasenapps Biographie ist ein monumentales Werk, wissenschaftlich, künstlerisch und menschlich gleich wertvoll.

Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters ist das Nachschlagebuch zu benutzen: Altmann, Wagner's Briefe (im selben Verlag). Es enthält ein chronologisches Verzeichnis von 3143 Briefen Wagners, von denen meistens auch ein Résumé des Inhalts angegeben wird. Der Verfasser beschränkt sich nicht auf die veröffentlichten, sondern verzeichnet auch viele noch ungedruckte. Es ist eine gute Vorarbeit zu einer Gesamtausgabe der Briefe. Vielleicht ist es aber noch zu früh dafür.

Da wieder einmal die Zeit der Bayreuther Festspiele naht, ist es wohl wünschenswert, denen, die sich für diese wirklichen Feste vorbereiten wollen, die besten Mittel dazu anzugeben. Dass vor allem die Werke selbst studiert werden müssen, versteht sich von selbst. Aber selbst schwächere Spieler sollten sich nicht scheuen, die Klavierauszüge mit den Singstimmen zu benutzen. Manche glauben, dass dazu eine Uebung wie zum Partiturspiel nötig ist, und wollen dann mit dem Arrangement für Klavier allein auskommen. Das ist sehr verfehlt. Selbst wenn diese Arrangements besser gemacht wären als die vorhandenen, die geradezu entstellend sind, kann man jedoch bei Wagner keine Idee von dem Drama erhalten, wenn die Singstimme nicht vom Orchesterpart getrennt ist. Dazu kommt noch, dass die neuen, vorzüglich erleichterten Ausgaben von Klindworth (B. Schott's Söhne-Mainz) alle Schrecken vermeiden, die die früheren boten. Die Dichtungen muss man dann noch für sich lesen. Die neuen Ausgaben mit Angabe der musikalischen Motive von Burghold sind sehr empfehlenswert. Auch sind die zum Teil neuen Benennungen der Motive durch Burghold meist sehr glücklich und treffender als die früher üblichen. Auf einen weit verbreiteten Irrtum möchte ich jedoch besonders hinweisen. Fast überall wird das Motiv, womit der Parsifal beginnt, das „Abendmahlsmotiv" genannt. Das ist ganz falsch. Ein „Abendmahl" kommt im ganzen Parsifal nicht vor. Jenes Motiv bezieht sich vielmehr auf das Liebesmahl der Gralsritter, zu dem diese „täglich" sich versammeln, das also durchaus nicht die Bedeutung des kirchlichen Sakramentes hat. Diese Verwechslung hat schon viel unnütz böses Blut gemacht und rührt daher, dass die Einsetzungsworte Christi bei dieser Handlung als weihevolle Erinnerung ertönen.

(Schluss folgt.)



Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Schluss aus No. 7.)

Unter den Geigern ist keine neue Erscheinung bedeutsam hervorgetreten. Besonderes Verdienst erwarb sich Karl Flesch, der an fünf Abenden einen Ueberblick über die Violinkomposition vorführte, wobei seine vollendete Technik durch ein hervorragendes Stilgefühl aufs beste unterstützt wurde. Leider fehlte auch hier das Wort. Ich verstehe nicht, weshalb unsere Künstler der Verbindung mit dem Vortrag so sehr aus dem Wege gehen. Derartige historische Ueberblicke könnten doch nur dann fruchtbar werden, wenn gleichzeitig die historischen Verbindungslinien und der kulturgeschichtliche Hintergrund bezeichnet würden. Nur dann würde sich die ganze Darbietung zur Einheit zusammenschliessen. Jetzt erhält man eben eine Kette von Stücken. Willy Burmester, der diesen Winter häufiger spielte, brachte einmal in Gemeinschaft mit Bernhard Dessau, der als Solist auch immer stärker hervortritt, Sinding's prachtvolle Serenade für zwei Violinen und Klavier zu Gehör. Felix Berber, der immer gern etwas weniger Bekanntes vorführt, spielte ausser dem tüchtigen, allerdings in längst gebahnten Wegen sich ergehenden Violinkonzert von Heubner das interessante, lebenzuckende Werk von E. Jaques-Dalcroze. Issay Barmas führte die wenig bekannte G-moll-Fuge für bezifferten Bass von Joh. Seb. Bach auf, ein grandioses Werk. Ueber Karl Klingler ist schon in anderem Zusammenhange gesprochen. Er hatte auch als Spieler Gelegenheit zu zeigen, dass er zu den ersten Vertretern der Geige und der Bratsche gehört. Für diese als Soloinstrument tritt sonst mit besonderem Eifer Gentz in die Schranken. Der neue Konzertmeister der Königlichen Kapelle, Alexander Sebald, liess sich auch öfter als Mitwirkender hören, am bedeutsamsten war ein Vortrag der Brahms'schen Violinsonaten, zu denen er sich mit Dohnanyi verbunden hatte. Unter den jüngeren Cellisten traten einige bedeutsam hervor. So Henry Brahmsen, dessen naturwüchsigem Vortrag etwas bewusstere Kultur nicht schaden könnte. Dann ein ganz junger Künstler Dambois und Eugen Malmgren.

Bleibt noch von den zahlreichen Sangesleuten zu sprechen. Das ist kein angenehmes Kapitel. Es steht um unseren Gesangunterricht mehr als jämmerlich, und es muss ein stimmbegabter Mensch schon von ganz besonderem Glück begünstigt sein, wenn er durch die zahlreichen Klippen, die ihm unser Gesangsschulwesen bietet, ungeschädigt hindurchkommt. Es ist traurig, aber doch sicher, dass durch unseren Gesangunterricht viel mehr Stimmen zugrunde gerichtet als ausgebildet werden. Auch im Konzertsaal haben wir immer und immer wieder dieselbe Erfahrung, dass wir sagen müssen: schöne Mittel, aber falsche Schulung. Erscheinungen wie Johannes Messchaert und Lilly Lehmann sind ganz vereinzelt. Dabei stelle ich den ersteren unbedenklich als Künstler noch weit über die gefeierte Sängerin. Er besitzt im allerhöchsten Masse, was die letztere niemals gehabt hat, künstlerische Schlichtheit und volle Selbstlosigkeit. Messchaert's Stimmbildung und Gesangstechnik sind geradezu ideal. Die Leichtigkeit und Weichheit des Tonansatzes, die in ihrer ruhigen Sicherheit völlig unauffällige Atemführung, der Ausgleich der Register, ihr Wechsel sind ebenso vollkommen, wie diese scheinbar ohne alle Kunst und Ueberlegung gefundene natürliche Vortragsweise, die nur das einzige Ziel des schönen Gesangs zu haben scheint. Ich betone das scheint, weil in Wirklichkeit ja gerade eine derartige Kunst die höchste geistige Beherrschung des gesamten Gebietes voraussetzt. Wie wenig erreicht dagegen Sistermans mit seinen so grossen Mitteln, die er technisch wie geistig vergeudet. Das Gegenspiel ist von Zur Mühlen, der durch diese ungeheure Konzentration seiner Kräfte zuweilen dramatische Wirkungen auslöst, die ihresgleichen auch die stärksten Bühnensänger nicht haben. Der ausserordentlich sympathische Ludwig Hess entwickelt sich glücklicherweise auch immer mehr zu einem bewussten technischen Künstler und verlässt sich immer weniger auf die Gunst des Augenblicks. Wüllner stellt für seine Person immer einen bedeutenden Wert dar. Dafür, dass er soviel kopiert wird, kann er ja nichts. Es muss aber seltsamerweise betont werden, dass es nicht genügt, keine Stimme zu haben, um ein erfolgreicher Sänger zu werden. Mit seinen Neuheiten hatte Wüllner dagegen in diesem Winter weniger Glück, und auch die Verbindung der Erzählung von Tieck's „Magelone" mit dem Gesang der von Brahms komponierten Gedichte in derselben ergab keinen einheitlichen Eindruck, so meisterhaft der Sprecher Wüllner die Aufgabe löste. Schade, dass E. O. Nodnagel keine Stimme hat. Er ist eine echt musikalische und auch geistig und künstlerisch hervorragende Natur. Alexander Heinemann wird immer an dem schweren Mangel eines wirklich kultivierten Kunstempfindens zu leiden haben. Mir persönlich ist auch die Art seiner Tongebung unsympathisch. Mit nicht allzu grossen Mitteln schöne Wirkungen erreicht Georg Fergusson. Der Tenor Paul

Reimers wird, wenn er sich recht in Zucht hält, ein vorzüglicher Oratoriensänger werden. — Unter der grossen Zahl der Sängerinnen, zu denen dieses Jahr in einigen Konzerten auch Marcella Sembrich kam, sind mir von jüngeren Kräften in angenehmer Erinnerung geblieben Antonie Dolores, die leider das geistig und seelisch Künstlerische immer mehr vernachlässigt, Herta Dehmlow, bei der sich eine stärkere Energie in der Bildung des Einzeltons wohl von selber noch einstellen wird, wobei dann diese herrliche Stimme zu den höchsten Aufgaben berufen erscheint, die schönen Altstimmen von Marta Stapelfeldt und Johanna Kiss, der feine Mezzosopran Else Schünemann's und der prächtige, glockenhelle Sopran Dora Moran's. Von den bewährten Künstlerinnen erwähne ich nur, dass Luise Geller-Wolter sich überflüssigerweise des Zyklus „Frauenliebe und -leben" von Karl Löwe annahm, überflüssigerweise, denn wir haben von Löwe ja sonst Werke genug, und die Vertonung dieser Dichtungen kann mit der Schumann's in keiner Hinsicht wetteifern. Tilly Koenen müsste doch selbst fühlen, dass sie ihre grosszügige Kunst nicht in den Dienst von kleinen spielerigen französischen Nippes stellen dürfte; Therese Behr, die verschiedene Konzerte in Gemeinschaft mit ihrem Gatten Arthur Schnabel gab, müsste von dem letzteren lernen, dass die höchsten künstlerischen Wirkungen letzterdings geknüpft sind an ein weises Masshalten. Es ist höchste Zeit, dass sie dahin gelangt, denn sonst wird ihr allzu starkes und rückhaltloses Mitleben im Vortrag ihre technischen Ausdrucksmittel noch völlig vernichten. Schweren Schaden hat ihre Stimme und ihre Gesangstechnik bereits gelitten. Nicht eine Abschwächung des künstlerischen Erlebens ist damit verlangt, sondern nur das Bewusstsein, dass zwischen dem persönlichen Erlebnis und der Art seiner Mitteilung an eine grosse Oeffentlichkeit ein Unterschied besteht.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Die ersten Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes auf Grund der neu überarbeiteten Prüfungsordnung haben vor Ostern an den Konservatorien Stern und Klindworth-Scharwenka zu Berlin stattgefunden und beredtes Zeugnis abgelegt, dass einerseits mit grosser Gewissenhaftigkeit und Hingabe gearbeitet ist, andererseits aber, dass die vom Verbande gesteckten Ziele sehr gut zu erreichen sind. Die Unterzeichnete hatte sich die Erlaubnis erbeten, den Prüfungen beiwohnen zu dürfen; zur Prüfung am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium hatte auch Frl. Dr. Stieglitz eine Einladung erhalten. Als Prüfungskommissare fungierten die Herren Hugo Kaun und Prof. Arno Kleffel. Der vorgeschriebene schriftliche Aufsatz war der Prüfung vorausgegangen, folgende Themen standen zur Wahl: „Die Sonate, ihre Entwicklung und ihre Meister", „Beethoven in seinen Klaviersonaten", „Der Romantiker Robert Schumann", „Die Bedeutung der Tanzform für die Sonate". Es waren ausserordentlich tüchtige, zum Teil sogar mit dem Prädikat „vorzüglich" zu bezeichnende Arbeiten geliefert worden. — Der praktischen und mündlichen Prüfung voran gingen die Klausurarbeiten in Theorie und Methodik. Als theoretische Arbeit diente die Melodie eines Chorals im Sopran, welche im strengen vierstimmigen Satz zu harmonisieren war. Für die Methodik standen gleichfalls verschiedene Themen zur Wahl: „Die Schulung der Hand", „Wie kann die Tonleiter zu technischen Uebungen verwertet werden", „Die Bedeutung des Seitenschlags in der technischen Ausbildung". Die Arbeiten wurden vorgelesen und von dem anwesenden Prüfungskollegium, 7—9 Personen, beurteilt und Protokoll darüber geführt. Bei der praktischen Prüfung trugen die Prüflinge nach eigener Wahl vor: Präludium und Fuge von Bach, eine Etüde, resp. eine Sonate oder Konzertsatz von Beethoven, ein modernes Vortragsstück. Beim Vomblattspiel wurden zumeist Liederbegleitungen vorgelegt, die die Prüfungskommissare nach eigenem Ermessen auswählten. Eine Gesangselevin hatte eine ihr fremde Arie in eine andere Tonart zu transponieren. Die mündliche Prüfung erstreckte sich auf Musikgeschichte, Aesthetik, Formenlehre und Theorie, bei letzterer wurde am Klavier Generalbassspiel, Aussetzen bezifferter Bässe und freie Modulationen gefordert. An die Probelektionen knüpfte der leitende Fachlehrer eine Reihe von pädagogischen und methodischen Fragen.

Die Gesamtprüfungen beider Konservatorien hinterliessen einen hocherfreulichen Eindruck, überall spürte man den Ernst und die Gründlichkeit der Unterweisung und aus den Antworten der Zöglinge empfand man, dass der Stoff nicht nur mechanisch aufgenommen, sondern lebendig im Geist erfasst und durchgearbeitet war. Diese ersten Prüfungen im Sinne des Verbandes haben diesen selbst und seinen Bestrebungen einen grossen Schritt seinen Zielen näher geführt.

Es sei mir noch eine persönliche Bemerkung gestattet. Auf dem Kongress fiel von einem auswärtigen Konservatoriumsleiter das Wort: „Die Anwesenheit eines Prüfungskommissars schädige das Ansehen des Direktors." Ich behaupte nach den obigen Beobachtungen: Das Gegenteil ist der Fall, es verleiht ihm und seinem Institut Ehre

und Ansehen, wenn er frei und offen die Leistungen seiner anvertrauten Zöglinge einem unparteiischen Beobachter vorführt. Es gehörte mit zu den Höhepunkten der Prüfung, als der Theorielehrer des Stern'schen Seminars die mündliche Prüfung seiner Zöglinge ganz in die Hände des Prüfungskommissars legte, mit der Aufforderung, möglichst schwierige Fragen zu stellen. Die Schlagfertigkeit der Antworten dürfte weder seinem noch dem Ansehen des Direktors zur Schädigung gereicht haben.

*Anna Morsch.**

*) Wegen Raummangel mussten die Besprechungen verschiedener Prüfungs-Aufführungen für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

Vermischte Nachrichten.

Auf Anregung des städtischen Kurdirektors Grafen Vitzthum findet in Baden-Baden am 9., 10. und 11. Juni unter dem Protektorate des Grossherzogs von Baden das erste dortige „Musikfest" statt. Das Programm der Konzerte enthält ausser Beethoven, welchem ein ganzer Abend gewidmet ist, Werke von Brahms, Liszt, Weber, Wagner, Strauss und Humperdinck. In die Leitung des Festes teilen sich, ausser dem Gastdirigenten Richard Strauss, der städtische Kapellmeister Paul Hein und Musikdirektor Beines. Als Solisten sind gewonnen: Frau Fleischer-Edel, Frau Julia Culp, Kammersänger Ludwig Hess und Henri Albers von der Brüsseler Oper, von Instrumentalisten Henri Marteau und Ferruccio Busoni.

Die Musik der Sixtinischen Kapelle war von Papst Pius X. bereits umgestaltet worden. In einem neuen Erlass wird jetzt, wie der „Gaulois" berichtet, eine Neueinrichtung auf ganz anderer Grundlage als bisher bestimmt. Die Sopranstimmen sollen fortan von 30 Kindern gesungen werden. Die Kapelle wird ausserdem zwei erste Tenöre, zwei Bässe, drei zweite Tenöre und drei zweite Bässe haben. Die Leitung ist Maëstro Perosi anvertraut, dem ein Unterdirektor und ein Archivsekretär zur Seite stehen.

In Basel fand kürzlich unter Leitung des Prof. Boepple die 500. öffentliche Aufführung der Kinder- und Geberdenlieder von Professor E. Jaques-Dalcroze statt, an der Schüler der Stadt und des Konservatoriums beteiligt waren.

Der Musikschriftsteller Hermann Teibler ist im kaum vollendeten 44. Lebensjahre am 20. März aus dem Leben abberufen worden. Ausser seiner Mitarbeiterschaft für verschiedene Fachzeitschriften war Teibler nach manchen Richtungen tätig, so stammen u. a. die Uebersetzungen von Ermanno Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen" und „Die vier Grobiane" aus seiner Feder.

Der „evangelische Kirchenchor" zu Essen veranstaltete unter Leitung des Herrn Gustav Beckmann eine Aufführung der Bach'schen „Johannespassion" in der Kreuzkirche, die von ausgezeichnetem Gelingen begleitet war. Der Chor erwies sich von tüchtiger Leistungskraft, besonders verdienten die dynamischen Abstufungen grosses Lob. Mitwirkende Solisten waren die Damen Frau Olga Klupp-Fischer, Frau Franziska Hoffmann, Frl. Betty Stern, die Herren Franz Litzinger, Eckel und August Wandt, die ihre besten Kräfte für das erhabene Werk einsetzten. Hohes Lob gebührt dem Leiter Herrn Beckmann.

Dem Kindergesange künstlerische Form und einen unserem heutigen ästhetischen Empfinden angepassten Inhalt zu geben, ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst. Fräulein Annie Duncker-Berlin ist seit Jahren bemüht, mit ihren Kindergesangsklassen solche Leistungen zu erzielen, und wir konnten uns auf's Neue hiervon in einer musikalischen Aufführung überzeugen, welche am Freitag, den 20. April, in der Kollmorgen'schen Lehranstalt, Berlin W., stattfand. Wie viel Mühe und welche liebevolle Arbeit verwendet wurde, um solch schöne Resultate zu erreichen, vermag nur derjenige zu ermessen, welcher sich selbst mit Kindergesang befasst hat, und gerne wollen wir Frl. Duncker unser volles Lob über diese Aufführung aussprechen. L.

Die 79. Aufführung des Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden war der Aufführung von Werken zeitgenössischer Komponistinnen gewidmet. Es kamen zu Gehör: Lieder von C. Chaminade, Anna Kruse und Katharine van Rennes, eine Sonate für Violine und Klavier, op. 10 von Borghild Holmsen und eine Reihe Klavierstücke, op. 36 und op. 29 von Luise Langhans.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hielt am 29. d. Mts. in Berlin ihre Hauptversammlung ab, die den Geschäfts- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1905 genehmigte. In den Vorstand wurden die ausscheidenden Herren Humperdinck und Rüfer wiedergewählt, in den Beirat die Herren Dr. Hegar, Kahn, Kaun, Dr. Obrist und Dr. Wolfrum. Nach Anhörung des Geschäftsberichtes für die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht fasste die Hauptversammlung einstimmig folgende Resolution: „Die Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer spricht dem Vorstand der Genossenschaft ihre rückhaltlose Anerkennung und ihren wärmsten Dank aus für die opferwillige und mühevolle Tätigkeit, die er unter schwierigen Verhältnissen und gegenüber ungerechtfertigten

und gehässigen Angriffen in der Leitung der Genossenschaft und namentlich in der Geschäftsführung der Anstalt entwickelt hat. Sie bittet den Vorstand, unter Befolgung der bisher geübten und bewährten Grundsätze, mit gleicher Energie seine erfolgreiche Tätigkeit weiterzuführen." Zu gleicher Zeit veröffentlicht die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer den Bericht über das zweite Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Hiernach hat die Anstalt im Jahre 1905 eine Einnahme von insgesamt Mk. 85 672,79 (gegen Mk. 65 143,90 im Vorjahr) erzielt und Mk. 51 032,81 (Mk. 35 333,39 i. V.) zur Verteilung ausgeworfen. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden Mk. 5103,28 (Mk. 3388,47 i. V.) überwiesen. Der Erfolg entspricht den Ergebnissen, die die angesehenste ausländische Autorengesellschaft (die Pariser Société des auteurs) erst in ihrem neunten Geschäftsjahre erreicht hat.

Fr. E. Koch's Oratorium „Von den Tageszeiten" wird zur Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen vom Essener Musikverein aufgeführt. Das Werk hat bereits in Aachen, Köln, Essen, Halle a. S., Barmen, Winterthur grosse Erfolge gehabt.

Professor Ludwig Rein, langjähriger Lehrer am Stuttgarter Königl. Konservatorium, ist am 12. April daselbst verstorben.

Die Leipziger Ferienkurse für Chordirigenten, Schulgesang-Lehrer und -Lehrerinnen, von denen der 5. für 16. Juli bis 4. Aug. d. J. angesetzt ist, erfreuen sich lebhaften Besuches und grossen Erfolges bei den Besuchern. Neben der Schulung der eigenen Stimmen der Teilnehmer und Teilnehmerinnen werden Musterlektionen mit Kindern, sowie Vorträge zur Theorie des Gesanges in reicher Fülle von ersten Lehrkräften geboten. Die Kurse entsprechen einem viel besprochenen Bedürfnis.

Die Münchener Hoftheater-Intendanz hat jetzt das Programm für die im August und September stattfindenden Mozart- und Wagner-Festspiele endgiltig festgestellt. Die Aufführungstage sind folgende:

a. Mozart-Festspiele: 2. August „Don Giovanni", 4. August „Figaro's Hochzeit", 6. August „Cosi fan tutte", 8. August „Don Giovanni", 10. August „Figaro's Hochzeit", 12. August „Cosi fan tutte".

b) Richard Wagner-Festspiele: 13. August „Die Meistersinger von Nürnberg", 14. August „Tannhäuser", 16. August „Die Meistersinger von Nürnberg", 18., 19., 21., 22. August „Erster Nibelungenring", 25. August „Die Meistersinger von Nürnberg", 26. August „Tannhäuser", 28. August „Die Meistersinger von Nürnberg", 31. August, 1., 3., 4. September „Zweiter Nibelungenring", 6. September „Die Meistersinger von Nürnberg", 7. September „Tannhäuser".

Die Namen der mitwirkenden Künstler werden demnächst veröffentlicht.

Bücher und Musikalien.

J. B. Zerlett, op. 248. Jugendalbum (12 Klavierstücke).

J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Es ist eine leichte, aber gefällige Musik, die in diesem Jugendalbum geboten wird. Ohne besonderes persönliches Gepräge, aber gewandt in der Form und von leichter melodischer Erfindung, eignen sich die Stückchen für die untere Mittelstufe. Durch das einleitende Präludium in A-moll in leichter Sechzehntelbewegung geht eine anmutige Melodie. Der Auffassungsgabe auch jüngerer Kinder angepasst sind No. 3 „Schwesterlein tanzt und singt", das schon auf der Unterstufe gespielt werden kann und No. 4 „Brüderlein tanzt und springt". No. 5 und 8 sind gute Uebungen für das ausdrucksvolle Spiel beider Hände, die in der Melodieführung versuchen sollen, die Klangfarbe der Geige resp. des Cello wiederzugeben. „Im Walde" No. 9 ist eine Imitation verschiedener Vogelstimmen, welche sich in die Kinderliedmelodie „Kuckuk, Kuckuk, ruft's aus dem Wald" verweben. Es ist ein niedlicher Klavierscherz für musikalische Kinder mit leichten Händen. Auch die übrigen kleinen Tongeschichten sind hübsch erzählt und einfach auszuführen. Das Heftchen ist von der Verlagsfirma mit anmutigen Randzeichnungen versehen und eignet sich als aufmunterndes Geburtstagsgeschenk für angehende Klavierspieler.

Max Pauer: 7 kleine Vortragsstücke für Klavier zu 2 Händen.

Cotta's Verlag, Berlin und Stuttgart.

Es handelt sich hier um eine Separatausgabe der dem zweiten Teil der bekannten Lebert- und Stark'schen Klavierschule von dem Bearbeiter Max Pauer angeschlossenen kleinen Vortragsstücke. Dieselben sind so gefällig in der Form und gleichzeitig als Uebungsstoff so nutzbringend, dass man sie mit Vergnügen auch neben anderen Klavierschulen — die obengenannte ist ja schon des hohen Preises wegen nicht jedem zugänglich — auf der unteren Mittelstufe verwenden wird.

A. Sartorio, op. 588. Lose Blätter.
10 leichte melodische Etüden.

Edmund Stoll, Leipzig.

Die kleinen, anmutigen Uebungsstücke zeigen die bekannte Routine des fleissigen Komponisten

Es ist liebenswürdige Musik heiteren Genres. Die ansprechenden Melodien sind in eine gefällige Form gekleidet und werden die kleinen Etüden gewiss dem Schüler eine willkommene Anregung bieten. Die Grenze von der Unter- zur Mittelstufe wird der geeignete Zeitpunkt sein, in dem er sich mit denselben beschäftigen kann. Die kindliche Heiterkeit und Anspruchslosigkeit der kleinen Stimmungsbilder machen sie besonders für junge Schüler sehr geeignet.

Andréas Hallén, op. 40, No. 4. Romanze.

Rudolf Dietrich, Leipzig.

Die träumerische Sinnigkeit der nordischen Tondichtung ist auch dieser Komposition des schwedischen Musikdirigenten A. Hallén eigen. Ueber einer leise wogenden Begleitung klingt eine einfache Melodie von sanft schwermütiger Färbung, hin und wieder durch leichtes Figurenwerk in der rechten Hand unterbrochen. Das Stück verlangt eine schmiegsame Führung und weiche Tongebung in der linken, einen gesangvollen Anschlag in der rechten Hand, um die innere Wärme der Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Die Schwierigkeit übersteigt nicht die Fähigkeiten eines Schülers der oberen Mittelstufe.

Max Reger, op. 89. Zwei Sonatinen.

Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Zwei Sonatinen, welche doch in ihrer ganzen Wesenheit über den Rahmen der üblichen Sonatinenform hinauswachsen, bietet uns Max Reger in seinem op. 89. Der Spieler, welcher sich mit ihnen beschäftigen will, tut wohl, seine Kräfte vorher an den leichteren Kompositionen Phil. Em. Bach's und an denen des grossen Sebastian zu erproben. Die polyphone Schreibweise Max Reger's, die auch in diesen beiden Werken sich zeigt, verlangt gründliches Studium des polyphonen Stils. Sind die Themen der einzelnen Sonatinensätze auch einfach gehalten, so ist ihre Durchführung und harmonische Ausgestaltung doch viel reicher bedacht, als es z. B. in den Sonatinen von Clementi und Kuhlau üblich ist, und der stete Wechsel der rhythmischen Bewegung gebietet eine Deklamation, deren nur ein reifer Schüler, etwa der oberen Mittelstufe, fähig sein dürfte.

Die erste Sonatine (E-moll) in drei Sätzen gearbeitet, enthält ein in freien Rhythmen dahinfliessendes Allegro moderato. Das ausdrucksvolle Thema des Andantino ist in ein Gewebe zarter Variationen verflochten. Der 3. Satz, ein lebensprühendes Vivace, zeigt kräftigen Humor und verlangt eine sichere Beherrschung aller dynamischen Schattierungen.

Die zweite Sonatine, in D-dur, trägt den Charakter freundlicher Anmut. Das Allegro grazioso des ersten Satzes bietet keine erheblichen Schwierigkeiten. Es weist interessante, echt Reger'sche Modulationen auf. Das Andantino ist con moto mit ausdrucksvollem Anschlag zu spielen. In schlichter Natürlichkeit reiht sich das Vivace an. Es sieht sehr einfach aus, fordert aber sichere Pedaltechnik und genaue Beachtung der liegenden Stimmen, wenn es klingen soll. Das Allegro con spirito voll schalkhafter Grazie zeigt einen köstlichen Frohsinn und steigert sich zu einem helljauchzenden Schluss. Beide Sonatinen eignen sich für Studienzwecke und werden reifen Schülern Freude machen. Es wäre wünschenswert, wenn ihnen im Klavierunterricht gebührende Beachtung geschenkt würde.

M. J. Rehbein.

Leopold Reichwein, op. 2. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavier.

C. Becher, Breslau.

Leopold Reichwein's op. 1 hatte bereits die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich gelenkt. Harmonische Bizarrerien, die man zum Teil seinen ersten Liedern vorwarf, hat er in diesen glücklich abgelegt. Zwar finden sich auch hier auf den ersten Blick allerlei seltsame Härten, doch werden sie, als auf musikalischer Grundlage beruhend, dem modernen Publikum mehr als Vorzüge wie als Fehler erscheinen. Einen ziemlich sicheren Gradmesser für das Talent und die Geschicklichkeit eines Tondichters, besonders eines Liederkomponisten, wird man in der Art erkennen, wie er die Schlüsse vorbereitet und zu Ende führt. In dieser Beziehung liefert Reichwein mehrere Musterbeispiele. Gleich der Schluss des ersten Liedes, wenn er über F-dur, B-dur plötzlich in Terzen nach der Dominante von E-dur einmündet, ist von grosser poetischer Schönheit. Auch der Schluss der zweiten, besonders aber der fünften Nummer, „Banger Abend“, ist von prachtvoller Wirkung. Ein ganz eigenartiges, drolliges Lied ist das vierte, betitelt „Frühling“. Ein Vogel sitzt im Käfig und schreit nach Freiheit und Liebe. Sein Geschrei, sein Locken, seine stillverhaltene Glut, die durch tiefe, orgelpunktartige Bässe drastisch zum Ausdruck gelangen, endlich sein Flug in die Freiheit sind mit einem so feinen Geschick illustriert, dass ich glaube: Wer die Gabe besitzt, die inneren Stimmungen wie die äusseren Vorgänge und Naturlaute so treu und prägnant wiederzugeben, müsste auch befähigt sein, ein frisches, lebenskräftiges Bühnenwerk zustande zu bringen, nach dem wir schon so lange vergeblich Umschau halten. Das 7. Lied freilich mit seinem mehr an die Operette anklingenden Rhythmus scheint dieser Prämisse Lügen zu strafen, doch nehme ich an, dass diese trivialen Anwandlungen lediglich einer Konzession an den Geschmack des Publikums entsprungen sind, einer Konzession, deren sich aber niemals ein junger Tondichter von Begabung schuldig machen sollte, denn sie bedeutet eine Versündigung am heiligen Geist.

Arno Kleffel.

Fr. Smetana: Blanik.-Táloor. Zwei symphonische Dichtnngen. Für Pianoforte bearb. von Henri de Kàan.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Ich empfehle die trefflichen Klavierbearbeitungen der oben genannten symphonischen Dichtungen Friedrich Smetana's durch Henri de Kàan anfs angelegentlichste. Sie geben (soweit solches hinsichtlich des gerade bei diesem böhmischen Tonsetzer stark hervortretenden Orchesterkolorits möglich ist) die Originale mit seltener Naturtreue wieder und können in hohem Grade dazu dienen, viele mit den beiden hervorragend schönen Werken aus dem Smetana'schen Zyklus „Mein Vaterland" näher bekannt zu machen. Die Uebertragung de Kàan's ist sicher nicht leicht, aber sie schmiegt sich dem Satze des Klaviers bestens an nnd wird von einigermassen tüchtigen Spielern, die gnt vom Blatt lesen, ohne erhebliche Schwierigkeiten wiedergegeben werden können.

Peter Stojanovits, op. 1. D-moll-Konzert für Violine und Orchesterbegleitung.

Ludwig Doblinger, Wien.

Das D-moll-Violinkonzert von Peter Stojanovits hat anf mich einen nngemein vorteilhaften Eindruck gemacht. Das ist für ein op. 1 ein sehr respektables Werk, ein wohlgelungener Wurf, der den Tonsetzer von der besten Seite zeigt. Hält er, was er hier verspricht, anch in Zukunft, so haben wir ohne allen Zweifel noch sehr erfreuliche Gaben seines ausgesprochen grossen Talentes zu gewärtigen. Stojanovits' Phantasie nimmt in oben genanntem Werke einen hohen Flug. Allem Anschein nach ist der Autor sehr begabt. Seine Tonsprache und Ansdrucksweise ist durchaus bestimmt und knapp in der Fassung, sodass er mit künstlerischem Geschick alle Längen vermeidet und nur, was eben gesagt werden muss, znr Darstellung bringt. Das ist sicherlich schon ein sehr bedeutender Vorzug vor anderen Werken dieses Genres. Gleich der erste Satz setzt energisch und willensstark ein. Herbe, fast hart, aber immer fest bestimmt begrüsst uns das charaktervolle erste Thema, dem ein zweites wohl sich unterscheidendes znr Seite gestellt ist. Die erfinderische Kraft offenbart sich in beiden entschieden. Allen Intentionen der Solovioline folgt das Orchester in interessanter Weise. Gerade dieser Satz enthält viele harmonische und rhythmische Finessen und muss wohl auch, wenigstens nach Massgabe der vorhandenen Instrumentationsangaben zu urteilen, sehr schön und wirksam orchestriert sein. Ganz persönlicher Art ist ebenfalls der folgende langsame Satz. Er ist breit ausgeführt und doch in gewissen räumlichen Grenzen gehalten. Es herrscht darin das rein melodische Element aufs günstigste vor. Alles ist hier dnrchaus originell und von stark betonter Sprache lebendigster Empfindung beseelt. Anch hier sind Soloinstrument und Orchester in rein symphonischer Weise eng zusammen verknüpft. Sie greifen so sehr eins in das andere, dass ein wahrhaft schön geformtes und einheitliches Kunstwerk entstanden ist. Das Finale ist in Rondoform gehalten. Sein Hauptthema ist ebenso graziös wie unterhaltsam und überdies durch fein abgewogene Wechselwirkung beider Vortragsfaktoren, eben der Geige nnd des Orchesters, sehr gehoben. Ein kurzer, aber sehr hübscher Seitengedanke in B-dnr kontrastiert mit seiner Ruhe und leichten Hinneigung zu angenehm sentimentalem Wesen trefflich, nimmt übrigens nicht viel Raum in Anspruch und dient dem Hauptthema mehr zu wirkungsvoller Folie. Ich wünsche dem an das Leistungsvermögen in technischer und seelischer Hinsicht nicht geringe Anforderungen stellenden schönen Werke recht viel gute Spieler und musikfreudige Hörer!

Eugen Segnitz.

Vereine.

Der unter dem Protektorate des Grossherzogs von Hessen stehende **Richard Wagner-Verein-Darmstadt** hielt am 15. Januar im „Fürstensaal" seine diesjährige Hauptversammlung ab. Nach dem von dem ersten Vorsitzenden, Hauptmann von Hahn, erstatteten Jahresbericht kann der Verein wiederum auf ein sehr erfolgreiches Vereinsjahr zurückblicken. Seine Mitgliederzahl ist von 489 Mitgliedern bis Ende 1905 auf 520 Mitglieder gestiegen und hat damit den weitaus höchsten Bestand seit Bestehen des Vereins erreicht. Eine besondere Auszeichnung wurde dem Verein dadurch zu Teil, dass Ihre Königliche Hoheit die Grossherzogin die Gnade hatte, ihm als Mitglied beizutreten. Auch im Jahre 1905 konnten 10 Vereinsabende veranstaltet werden, in denen die Tondichter Gustav Brecher, Eduard Behm, Sigmund von Hausegger und Otto Vrieslander erstmalig in Darmstadt eingeführt wurden. Die Komponisten Arnold Mendelssohn, Sigmund von Hausegger und Karl Hallwachs wirkten bei Vorführung ihrer Werke persönlich mit. Neue Künstlererscheinungen, mit denen der Verein das hiesige Publikum bekannt machte, waren die Sängerinnen Ottilie Metzger-Froitzheim und Anna Ulsaker, der Tenorist Ejnar Forchhammer, die Pianisten Frl. Martha Johner, Hugo Röhr und Hermann Zilcher. Die Tenoristen Ludwig Hess und Oskar Noë, der Baritonist Otto Süsse und Dr. Otto Neitzel traten im Verein zum erstenmale auf, welch letzterer hier die „Vorträge mit Erläuterungen am

Klavier" einführte. Eine Reihe von Vereinsabenden fanden zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung statt. Der Lesezirkel des Vereins, der jetzt 60 Zeitschriften umfasst, erfreut sich reger Benutzung; die Bibliothek wurde durch den Ankauf wertvoller Werke erweitert. — Bei der zum Schlusse vorgenommenen Neuwahl des Vorstandes wurden sämtliche seitherigen Vorstandsmitglieder einstimmig wiedergewählt.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

— Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet. —

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 10.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Elisabeth Dietrich.
Ausbildungskurse:
1. in der auf die Klaviertechnik angewandten musikalisch-physiologischen Bewegungslehre von Prof. Stoewe 1886,
2. in der Pedallehre von Stoewe.
Potsdam-Charlottenhof,
Alte Luisenstrasse 47 a.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof (Sachsen).**

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt**, Grossh. Musikdirektor.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode **Viardôt-Garcia.** erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.**
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandatenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Dritter Musikpädagogischer Kongress.

Bericht über die Sitzungen vom 9. bis 11. April.

Von

Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Herr Dr. Gutzmann hatte für seinen Vortrag über „die Bedeutung der Atmung bei Fehlern der Stimme und der Sprache“ gleichfalls eine Reihe graphischer Darstellungen zur Stelle. An ihrer Hand und einfacher, sinnreicher Experimente am eigenen Körper schilderte er die verschiedenen Arten der Atmung, die Brust- und Zwerchfell-, Nasen- und Mundatmung und wies nach, dass beim Sprechen und Singen die Mundatmung unbewusst angewandt würde. Die physiologischen Untersuchungen ergeben eine genaue Darstellung der Atembewegungen beim Reden und Singen. Bei fast allen Störungen der Sprech- und Gesangsstimme zeigen sich auffallende Abweichungen von der normalen Atmung, sie bestehen in der Störung der Ein- und Ausatmung, in falscher Verteilung des Atems und in falscher Atemführung. Die Beseitigung dieser Störungen ist unbedingte Voraussetzung zur Behebung der Stimm- und Sprachfehler. Die dazu nötigen Atemübungen müssen sich auf das Vorbild der Atmung guter Redner und Sänger stützen.

Die Disskusion über beide Vorträge wurde wegen der vorgerückten Zeit auf die Dienstag Nachmittag-Sitzung vertagt. Nach kurzer Pause erhielt Herr Prof. E. Jaques-Dalcroze-Genf, von der Versammlung mit lebhaftem Zuruf begrüsst, seinen Vortrag über „Die Erziehung zum Rhythmus“. Die Fähigkeit, musikalischen Rhythmus zu empfinden, ist nicht lediglich Verstandessache, sondern im Wesen körperlich. Rhythmus ist Bewegung, er bedarf des Raumes und der Zeit; die Dauer des Zeitabschnittes, die Grösse des Raumabschnittes und die Kraft der Muskeln bestimmen den Rhythmus. Scheidet man aus der Musik den Klang aus, bleibt der Rhythmus übrig. Man hat bisher nur wenig das rhythmische Moment im Gesangunterricht beachtet. Der rhythmische Mensch ist immer graziös. Im Rhythmus liegt das Geheimnis der Anmut, der Harmonie der Bewegungen. Der Körper ist das Ausdrucksmittel des Gedankens. Die rhythmische Erziehung soll der musikalischen vorangehen. Die Kinder müssen angehalten werden, auch die Glieder zu beherrschen, die

von der augenblicklichen Bewegung unbeeinflusst bleiben sollen. Der Redner, dessen Worte mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt wurden, verspricht sich von solcher systematisch durchzuführenden Erziehung die beste Grundlage für die ganze musikalische Ausbildung.

Nach kurzer Diskussion erhielt Frl. Dr. Olga Stieglitz das Wort zu ihrem' Vortrage: Literatur, ein Zweig der Musikwissenschaft". Die Rednerin wies auf den engen Zusammenhang aller Künste hin. Am innigsten verbunden seien die redenden Künste. Die Musik und speziell das musikalische Studium dürfe nie die Verbindung mit der Literatur verlieren. Einseitiges Virtuosentum gereiche der Kunst nicht zu wirklichem Segen. Die Fühlung mit der gesamten Geisteskultur, mit den verwandten Künsten darf nie ausser Acht gelassen werden. Wie derjenige ganz anders komponieren wird, der Skakespeare kennt, als der, dem die Dichtungen des grossen Briten unbekannt geblieben, so ist auch von dem nachschaffenden Künstler und besonders von dem Kunsterzieher eine eingehendere Beschäftigung mit der Literatur zu verlangen, als sie leider heut geübt wird. Sie plaidiere dafür, dass ein Teil des oft übertriebenen Spezial-Fachstudiums der Pflege der Literatur zugewendet wird. Wir werden dann vielleicht etwas weniger einseitig gebildete Virtuosen, aber dafür mehr durchgebildete Persönlichkeiten unter den Musikern haben. — Auch diesem Vortrage wurden lebhafte sympathische Kundgebungen zu teil.

Die beiden noch auf der Tagesordnung stehenden Vorträge von Wilhelm Tappert-Berlin und Ludwig Riemann-Essen mussten wegen der vorgerückten Zeit auf den Beginn der Dienstag Vormittag-Tagung verlegt werden. So wurde der Dienstag mit dem Vortrag des Erstgenannten, einer Autorität der Musikwissenschaft, über „Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vorzüge" eröffnet. Der Vortragende, von der Versammlung lebhaft begrüsst, gab einen Ueberblick über die Geschichte der Notenschrift in ihrer jetzt mehr wie tausendjährigen Entwicklung, sowie gleichfalls eine Uebersicht über die bunte Menge der in neuer und neuester Zeit gemachten Reformvorschläge. Er zog das Facit, dass unsere Notenschrift, wenn sie auch immerhin Schwierigkeiten böte, schwerlich durch eine praktischere zu ersetzen sei. Bei einem Tone komme seine Höhe, Stärke, Modifikation, Dauer und Farbe in Betracht. Eine Notenschrift, die alle diese Eigenschaften wiedergebe, sei noch nicht gefunden, so viel Versuche auch bereits gemacht. Unsere Notenschrift gebe Höhe und Dauer des Tones wieder, damit müssten wir uns genügen lassen. Zu fordern wäre, dass die Schüler bei ihrem Musikunterricht zum Notenschreiben angehalten würden.

Der vielfach mit Humor gewürzte Vortrag erntete langandauernden Beifall. Hr. Ludwig Riemann-Essen plaidierte darauf über „Die Wiedereinführung der Tonbezeichnung „B" anstatt „H". Von den Historikern wird bei der geschichtlichen Einstellung des „H" stets das erklärende Wort „irrtümlicherweise" hinzugefügt. Die Zerfahrenheit früherer Zeit im Gebrauch der Kirchentonarten hat die zweifache Benennung gezeitigt. Die Beibehaltung des „H" beruht auf einer gewissen Gleichgiltigkeit der Deutschen in Bezug auf den geschichtlichen Wert ihrer Tonwerke und Tonbezeichnungen bis in die neueste Zeit hinein. Der Deutsche ist inkonsequent geblieben in der Benennung der Töne, bezw. Noten, während die meisten anderen Kulturvölker die richtige Bezeichnung angenommen haben. Die Ableitungen von B würden dann bei uns heissen: Bes-Beses, Bis-Bisis. Der Redner überrascht den Kongress am Schluss mit einem Antrag an das Kultusministerium und Kundgebungen an die Konservatorien und Verleger. Der Vorsitzende verspricht, den gegebenen Anregungen des Vortragenden näherzutreten.*)

In einem längeren geist- und gedankenvollen Vortrage sprach Hr. Dr. Karl Storck-Berlin über „Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Vergangenheit". Schon die Mythen der Naturvölker beweisen die Empfänglichkeit der Menschen für die Töne der Umgebung. Durch Nachahmung macht der Mensch sich die Welt zu eigen. Seelische und sinnliche Kräfte vereinigen sich zur Hervorbringung der Musik. Die lezteren überwogen zuerst, je mehr aber die Menschen das Bedürfnis empfanden, den eigenen Gefühlen Ausdruck zu geben, desto mehr treten

*) Da nach der Sitzung dem Vorsitzenden der Wunsch nahe gelegt wurde, eine eingehende Diskussion über das Tema zu veranlassen, so wurde der Antrag des Herrn Riemann sowohl in der Dienstag-, als auch in der Mittwoch Nachmittag-Sitzung auf die Tagesordnung gesetzt, beide Male war aber der Antragsteller nicht anwesend, so dass die Diskussion leider unterbleiben musste.

die Ersteren hervor. In der griechischen Musik, die sich nie ganz von der Poesie löste, überwog das sinnliche Element noch völlig, erst das Christentum brachte ein Vertiefen des Seelischen. Die hierarchische Verknöcherung der Kirche liess das Seelische wieder mehr zurücktreten, das dann durch die Renaissance und die Reformation erneute Vertiefung erfuhr. Die Musik ist in erster Linie Gefühlssache; unmittelbar hat sie mit den bewegenden Kulturideen nichts zu tun, aber damit die Ideen wirkliche Macht im Leben gewinnen, suchen sie zum Gefühlsausdruck zu gelangen. Und da bietet sich dann an erster Stelle die Musik dar. Die Musik ist eine Seelensprache und damit eine seelische Macht, die aus dem Irdischen hinüberleitet zum Transzendentalen, d. h. zur höchsten Grenze der Erkenntnis des menschlichen Geistes. Der Redner erinnerte an Palestrina, Händel, Bach, an Beethoven und Wagner und streifte im Vorübergehen Schopenhauers Ausführungen über die philosophische Bedeutung der Musik. Der oft gehörte Ruf: „Zu viel Musik" bezieht sich nur auf die rein technische Musikmacherei; an wirklicher Musik kann kein Volk, und namentlich das deutsche, das stets seine tiefsten Gefühle in der Musik zum Ausdruck brachte, nie genug haben.

Diesem mit lebhaftester Sympathie aufgenommenem Vortrage schloss sich Herr Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin mit seinem Vortrage „Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Gegenwart" ergänzend an. Die verschiedenen Elemente des Kulturlebens sind nicht zufällig und nebeneinander, sondern notwendig und miteinander da, beeinflussen und bestimmen sich gegenseitig. Die Musik ist der ideale Ausdruck eines Reiches von geistigen Werten, diejenige Kunst, die am freiesten von aller Erdenschwere ist: das gibt ihr die bedeutsame Stellung in der so stark materiellen Kultur der Gegenwart. Diese Ausnahmestellung hat für den Musiker grosse Vorteile, freilich auch Nachteile. Die schon vom Vorredner hervorgehobene, nicht unmittelbare Teilnahme der Musik am Kulturleben führt vielfach zu einer förmlichen Scheidung des Musikers in zwei Persönlichkeiten: der Fachkünstler schliesst sich hermetisch ab gegen den Kulturmenschen. Das entspricht aber nicht dem Ideal der harmonischen Persönlichkeit. Das Ideal ist: von dem Spezialberufe aus einzudringen in die Gesamtheit der Kulturerscheinungen. Der Musiker, dem dies am besten gelingt, scheint mir das Ideal eines Künstlers am vollendetsten zu verwirklichen.

An diesen mit stürmischem Beifall aufgenommenen Vortrag knüpfte sich eine kurze Diskussion, in der Hr. Direktor Kaden-Dresden wieder auf den hohen erzieherischen Wert der Musik für die Jugend hinwies. Nur müsse der Musikunterricht in rechter Weise angefasst werden, er dürfe nicht allein mechanisch und logisch, sondern müsse psychologisch sein.

Den Schluss der Dienstag Vormittag-Sitzung bildete ein Vortrag des Hrn. Julius Fuchs-New-York über „Die pädagogische Verwendung der Tonwerke". Er stellte in demselben das Mass der Gefühlshöhe der Werke der verschiedensten Meister fest, wobei er zu dem Schluss kam, dass Mozart's Kompositionen den höchsten Grad der Gefühlshöhe aufweisen. Er tritt für eine Verinnerlichung des musikalichen Lehrstoffes ein, zieht Vergleiche zwischen den Werken der Koryphäen der Malerei und Plastik und denen der Musik. Die vorgeschrittene Zeit liess von einer Diskussion über einige anfechtbare Punkte des Vortrages absehen.

In den Nachmittag-Sitzungen des Montag und Dienstag kamen Spezialfragen des Verbandes und seiner Reformen zur Verhandlung. Am Montag versammelten sich zunächst die Instituts-Leiter und -Leiterinnen nebst vielen Privatlehrern. Es wurde über vorgelegte Diplome und Zeugnisformulare beraten, dann die neubearbeitete Prüfungsordnung, welche einige Monate vor dem Kongresse an alle grossen deutschen Kunstinstitute zur Begutachtung übersandt war, mit den von auswärts gemachten Zusätzen und Meinungen verlesen. Kleine Sonderreferate hielten: Hr. Bernhard Sekles-Frankfurt a. M. über das „Musik-Diktat", Hr. Musikschriftsteller Lusztig-Berlin über die „Musik-Aesthetik und ihre Einführung im Seminar", Hr. Dr. Karl Schäfer-Berlin über „Musikalische Akustik" und Hr. Prof. Iwan Knorr-Frankfurt a. M. über „Die Uebungsschule des Seminars und die Notwendigkeit ihrer Einrichtung". Zum Schluss dieser Sitzung wurde noch der Neuentwurf der „Verträge" durchberaten, die zwischen Institutsleitern und den von ihnen angestellten Lehrkräften abgeschlossen und von den Mitgliedern des Verbandes eingeführt werden sollen.

Inzwischen hatten sich die Schulgesangs-Lehrer und Lehrerinnen im Plenar

saal zu einer Vorbesprechung versammelt, um sich über die Hauptfragen des dritten Tages zu einigen. Sie wurde von Herrn Prof. Cebrian-Charlottenburg geleitet; anwesend war auch bei dieser, wie schon bei der vorangegangenen, der Regierungsvertreter Herr Prof. Adolf Schulze-Berlin. Die Hauptberatung galt der von der Schulgesangs-Kommission des Musikpädagogischen Verbandes ausgearbeiteten „Petition“ für das Preussische Kultusministerium, die mit ihrer „Begründung“ verlesen und deren einzelne Punkte eingehend diskutiert wurden. Die Reformvorschläge der Petition sind in der Hauptsache folgende: Gründlichere Ausbildung der Gesangslehrkräfte, Ablegung einer Fachprüfung, Erhöhung der wöchentlichen Stundenzahl an höheren Schulen, Aufstellung eines möglichst einheitlichen Lehrplans, Hebung der gesanglichen Ausbildung an den königlichen Seminarien, Einrichtung von Fortbildungskursen für bereits im Amt stehende Gesangslehrkräfte, überall, wo es möglich ist, Fachlehrer für alle Klassen einer Schule anzustellen, endlich für alle staatlichen und städtischen Gesangslehrkräfte feste und pensionsfähige Anstellung herbeizuführen. Ein Punkt der Petition, die Einsetzung von Gesangsinspektoren, wurde von der Versammlung lebhaft bekämpft und schliesslich fallen gelassen. Der Herr Regierungsvertreter befürwortete die Petition lebhaft, riet zu ihrer Annahme en bloc und versprach, mit seiner ganzen Kraft für sie einzutreten. Die Versammlung nahm sie, trotz lebhafter Debatten über einige Punkte, schliesslich en bloc an. Es folgte noch ein kurzes Referat über die Arbeiten der „Literarischen Kommission“, welches Hr. Musikdirektor Wiedermann-Berlin hielt, und worin er auf die bereits früher darüber erfolgte Veröffentlichung in den Beiheften des „Kl.-L.“ hinwies. Dann musste die Sitzung wegen der vorgeschrittenen Zeit geschlossen werden.

(Schluss folgt.)

Von und über Richard Wagner.

Zum 22. Mai.

Von

José Vianna da Motta.

(Schluss.)

Unentbehrlich zur Orientierung über Wagner's Lehren, seine Weltanschauung und das Wesen seiner Kunst ist das in glänzendem Stil und aus tiefstem Verständnisse geschriebene Buch von Chamberlain: Richard Wagner (bei Bruckmann, München), das man besser in der Ausgabe ohne Illustrationen geniesst. Dazu desselben Verfassers Schrift: „Das Drama R. Wagners“ (die zwar zur Zeit vergriffen ist, aber deren neue Auflage vom Verlage Breitkopf & Härtel wohl noch vor dem Sommer fertiggestellt werden wird) und R. Louis: Die Weltanschauung R. Wagners (ebenfalls bei Breitkopf), zwei kurze, aber höchst anregende, tiefgreifende Schriften. Diese drei Werke sind die massgebenden über Wagner.

Wer nun tiefer eindringen will, muss den Meister selbst lesen. Und scheut er die elf Bände seiner „gesammelten Schriften und Dichtungen“, so hat er doch im Wagner-Lexikon (bei Cotta) und der Wagner-Encyclopädie (bei Fritzsch) zwei vorzügliche Werke, die in längeren, nach dem Inhalt geordneten Auszügen aus den Schriften, Wagner's Urteile über Fragen der Kunst, des Lebens, der allgemeinen Kultur (Wagner-*Lexikon*) und über die einzelnen Erscheinungen der Weltgeschichte, die hervorragenden Männer und ihre Werke (Wagner-Encyclopädie) zusammenstellten. Der Wert beider Bücher liegt darin, dass sie nicht ein blosses Register sind, sondern die zu jedem Thema gehörigen Stellen vollständig wiedergeben. Man kann auf keine Weise sonst einen besseren Ueberblick bekommen über den Umfang dieses ungeheuren Geistes.

Als Einführung in die einzelnen Werke sind zunächst die kurzen, aber sehr klaren „Erläuterungen der Bühnenwerke R. Wagners“ von H. von der Pfordten (bei Trowitzsch & Sohn Berlin) zu nennen. Sie sind in einzelnen Heften à 50 Pfg. zu haben und auch zusammen in Buchausgabe. Zu bedauern ist nur der gar zu populäre Stil, jedoch sollten sie ja gerade eine populäre Einführung sein. Was gesagt wird, ist jedenfalls sehr gut. Weniger allerdings die Benennung der Motive, die geradezu linkisch ist. Wegen dieser halte man sich an Burghold.

Für den Ring des Nibelungen gibt es ein besonderes, vorzügliches Werk von Gjellerup: R. Wagner in seinem Hauptwerk der Ring des Nibelungen (aus dem Dänischen übersetzt, bei Reinboth, Leipzig). Es verfolgt die Hand-

lung, bespricht den Stoff und seine Quellen und erläutert die Musik in höchst fesselnder Weise. Einen schweren Irrtum inbezug auf den viel umstrittenen Vergessenheitstrank in der Götterdämmerung hat der Uebersetzer schlagend und kurz widerlegt. Sonderbar, dass dieses dramatische Symbol immer hie und da missverstanden wird. Mit Recht fragt Wolzogen in seinen allgemein gehaltenen, aber ebenfalls sehr lesenswerten Erläuterungen zum Nibelungendrama (bei Reinboth verlegt): „Ist ein tragischer Held überhaupt frei? Othello nach Jagos Argwohngift frei? Trinkt Faust nicht auch den Vergessenheitstrank, der ihm Gretchen entrückt, durch Ariels Kunst?“ Aber der Dichter selbst enthüllt die Bedeutung des Trankes, wenn er Brünnhilde sagen lässt: „Gutrune heisst der Zauber, der mir den Gatten entrückt.“

Wer die Quellen, aus denen Wagner geschöpft hat, kennen will, ein höchst interessantes Studium, bei dem man erst Wagner's ganze dichterische Grösse erkennt, muss die Edda (Uebersetzung von Simrock, bei Cotta) lesen.*)

Zum vollständigen Verständnis des „Nibelungenringes“ sind ausserdem notwendig Wagner's Briefe an Röckel (bei Breitkopf), die zu seinen interessantesten gehören, sowie seine Schrift „Die Nibelungen“ (im 2. Band der Gesamtausgabe). Zu Tristan und Isolde sind die Briefe an Frau Wesendonk von höchster Wichtigkeit, sowie das Vorwort über „Zukunftsmusik“ (7. Band der gesammelten Schriften). Die Aeusserungen des Meisters über seine eigenen Werke sind in der Wagner-Encyclopädie zusammengestellt und höchst fesselnd zu vergleichen.

Ueber Tristan und Isolde kann man immer noch die ältere, ausführliche und sehr anregende Monographie von Franz von Müller lesen (bei Kaiser, München). Waack gab bei Breitkopf & Härtel eine interessante, aber fast zu kurze Einführung heraus.

Als Einführung in die Dichtung des „Parsifal“ darf ich wohl meine kleine Broschüre (bei Nierenheim in Bayreuth gedruckt) erwähnen, die die Ergebnisse verschiedener Kommentatoren kurz zusammenfasst.

Das Wesen des Gesamtkunstwerkes bringt es mit sich, dass das Interesse des Musikers auch auf den dichterischen Stoff ausgedehnt wird. So wird man sich denn auch nicht wundern, wenn hier in einer Musikzeitung, die noch dazu dem Titel nach scheinbar eine Spezialität pflegt, auch mal aussermusikalische Werke besprochen werden. Aber ein Musiker kann heute nicht ohne Wagner auskommen und infolgedessen auch nicht ohne die grossen Sagen, die der Dichterkomponist verarbeitet. Wer Wagner hört, muss schliesslich auf die alten Epen hingedrängt werden. Für wieviele werden diese erst durch ihn lebendig! So führt uns der Nibelungenring auf die Edda, Tristan auf Gottfried von Strassburg, Parsifal auf Wolfram von Eschenbach. Und diese gewaltigen Schöpfungen verdienen es wohl, „selbst“ von Musikern studiert zu werden! Wer aber die Mühe scheut, sie im Original zu lesen, muss mit einer Uebersetzung ins moderne Deutsch sich begnügen. Als die besten galten bisher diejenigen von Simrock, die für die Edda wohl auch noch nicht übertroffen worden ist; dagegen ist von Gottfried's und Wolfram's Epen eine neue Bearbeitung erschienen, die die Simrock'sche stark in den Schatten stellt. Es ist die von Wilhelm Hertz (bei Cotta, Stuttgart), die an dichterischer Kraft, Schönheit der Sprache, Schwung der Diktion den alten Dichtungen mindestens gleichkommt. Was Simrock nicht hatte erreichen können, die Einheit des Stiles, ist bei W. Hertz geradezu vollendet, sodass sich seine Neudichtung (eine Uebersetzung kann man sie nicht nennen) wie eine freie Schöpfung liest und durchaus nicht modernisiert erscheint, sondern ganz den Geist der alten Zeit, den Hertz sich vollkommen zu eigen gemacht, atmet. Seine Bearbeitung hat auch den Vorteil, dass er Längen, die für den modernen Leser ungeniessbar sind, ausmerzte. Man kann nicht genug die Lektüre dieser beiden Epen empfehlen, jedes von eigenem Reiz, Tristan glühend und farbenzauberisch, Parzival gedankentief und gemütszart. Die oberflächlichen Kritiker, die Wagner mit der Weisheit zu schlagen glaubten: „seine Dramen bieten keinen Ersatz für die alten Epen“, hatten ganz Recht: das sollen sie auch garnicht sein! Wer aber beide kennt, Wagner und die alten Dichter, wird einen durch den andern besser verstehen. Schliesslich verweise ich noch auf die wundervolle Rekonstruktion des altfranzösischen Romanes: Tristan von Bédier (besser im französischen Original zu lesen).

Zur Vorbeugung von Irrtümern und Zerstörung von Vorurteilen, die leider immer noch verbreitet werden, ist es auch notwendig, sich über die Geschichte der Entstehung der Festspiele zu unterrichten durch Golther's Monographie über Bayreuth (Sammlung „Das Theater“, bei Schuster & Löffler) und über das Wesen der Festspiele durch Wolzogens inhaltsvolle, tief eindringende Monographie „Bayreuth“ (Sammlung „Die Musik“, bei Bard & Marquardt).

Wir haben in obigem das allerwichtigste erwähnt für die Werke der diesjährigen Festspiele. Natürlich ist damit nicht die Reihe vorzüglicher Schriften über diese Themata erschöpft, sowie andererseits nicht gemeint ist, dass man alles Genannte bewältigen muss. Die Absicht war nur, das Beste zur Auswahl zu stellen, jeder nehme daraus, was ihm am meisten not tut.

*) Ueber das Verhältnis Wagner's zu seinen Quellen ist das beste, dabei knappe Werk Golthers: Sagenwissenschaftliche Grundlagen des Nibelungenringes (im Verlag der Allgemeinen Musikzeitung).

Die Schwierigkeit der Klavierwerke.

Von

A. Sturm.

„Vom Leichten zum Schweren“ heisst der bekannte pädagogische Grundsatz, nach dem auch der Musiklehrer beim Unterricht zu verfahren hat. Dies setzt freilich voraus, dass man znnächst die Musikliteratur nach dem Gesichtspunkt der Schwierigkeit rubrizierte, nnd das ist keine ganz leichte Sache. Ja, ich wüsste nicht einmal, dass man hierfür schon unanfechtbare Prinzipien aufgestellt hätte, wenigstens nicht für die Klavierliteratnr, die hier allein in Betracht gezogen werden soll. Die ganze Reihe von Problemen jedoch, die aufgerollt werden müsste, wenn ein endgiltiger Massstab für die Einschätzung der Klavierkompositionen entworfen werden sollte, darf uns jetzt nicht beschäftigen.

Zugegeben also, dass die hier besprochene Anfgabe nicht so bequem zu lösen ist, wie etwa die Einordnnng der Pflanzen in die Klassen des Linné'schen Systems, so muss man doch annehmen, dass es immerhin bis zu einem gewissen Grade möglich wäre. Die Berechtignng zu dieser Hoffnung darf man schon in dem Umstande erblicken, dass sie, die Gruppierung nach der Schwierigkeit, von urteilsfähigen Männern wiederholt vorgenommen worden ist. Und aus dem eingangs erwähnten Grunde haben wir Musiklehrer ein begreifliches Interesse an einer möglichst vollkommenen Lösnng der Aufgabe. Vor allem hinsichtlich der Unterrichtsliteratur der unteren Stnfen müssen wir wünschen, dass die Benrteilnng ganz gerecht ausfalle, dass auch eine recht grosse Differenzierung erreicht werde, selbst auf die Gefahr hin, dass dabei die Irrtümer sich häuften.

Während nun früher die Auswahl nnd die Beurteilnng des Unterrichtsstoffes ganz allein dem Musiklehrer überlassen blieb, haben die letzten Jahrzehnte nns mit recht branchbaren Hilfsmitteln dazu beschenkt. Man bezeichnet sie am besten nach ihrem Erstling, dem Werkchen von L. Köhler, als „Führer dnrch den Klavierunterricht“. Köhler begnügt sich mit 7 Schwierigkeitsstufen, die gelegentlich aber erscheinenden Uebergangs- oder Zwischenstufen lassen erkennen, dass ihm die wenigen Grnppen doch nicht genügen. Dasselbe gilt von J. C. Eschmann's „Wegweiser durch die Klavier-Literatnr“, der infolge der trefflichen Nenbearbeitnng dnrch Ruthardt die herrschende Stellnng in diesem Reich musiktheoretischer Literatur gewonnen hat. Den Antipoden zu diesen siebenstnfigen „Führern“ bildet der „Guide du jeune pianiste“ von Eschmann-Dnmnr mit seinen 26 „degrés“. Leider ist dieser, dessen Bedentung in der weitgehenden Differenzierung liegt, nnr zweimal aufgelegt worden. Einige kleinere „Führer“ haben wohl nie einen grösseren Kreis von Lesern gehabt. Von höherer Wichtigkeit ist dagegen die Neuerung der grösseren Musikeditionen, die Werke ihres Verlags mit Schwierigkeitsbezeichnnngen zn versehen, geworden. Die Editionen Peters und Litolff, früher anch Breitkopf und Härtel (in „Breitkopf und Härtels Klavierbibliothek“ vom Jahre 1897) bilden 9 Stufen, welche Einteilung ich den oben angeführten siebenstufigen oder der gar nur fünfstufigen, die neuerdings die Verzeichnisse des letzteren Verlags aufweisen, vorziehe. Von ganz besonderem Interesse ist noch eine Klassifizierung der wichtigsten Klavierwerke in Riemanns hochbedeutender „Vergleichenden Klavierschnle“. Freilich sind dort die Schwierigkeitsunterschiede noch gröber, als die bereits angeführten: ausser einer Vorstufe nnr vier Stufen.

Im folgenden wird eine Reihe von allgemein bekannten Klavierwerken anfgestellt, — die Auswahl ist nnr nach dem genaunten Gesichtspnnkte getroffen, es sind einige darunter, deren absolnter Wert vielleicht nicht allzu hoch anzuschlagen ist, während wieder andere hochbedeutende fehlen — zugleich mit den Schwierigkeitsbezeichnungen der genannten „Führer“, Musikverlage und der Riemann'schen „Vergleichenden Klavierschnle“. Znr Vergleichung dieser verschiedenen Urteile war nnn aber die Znrückführnng derselben auf einen gemeinsamen Massstab erforderlich, als welcher die Einteilung in 9 Stufen angenommen wnrde. Bei der Answertung der 7 Stufen müssen freilich Bruchzahlen in den Kauf genommen werden. Von den 26 Stufen wurden achtmal je 3, zuletzt 2 zu einer Einheit znsammengezogen. Riemann's Vorstufe dürfte der 1., die I. Stufe der 2. und 3., die II. Stnfe der 4. und 5. „Normalstnfe“ u. s. w. entsprechen.

Die Abkürzungen bedürfen wohl keiner Erlänterung. Bei Sammelwerken bedentet natürlich 4—5 z. B. nicht eine Zwischenstufe, sondern die niedrigere Zahl bezeichnet die Schwierigkeit der leichtesten Nnmmern des Werkes und umgekehrt. Die Originalstufen sind eingeklammert. Besonders auffällige Gegensätze in der Beurteilnng sind durch den Druck kenntlich gemacht.

Die Gegenüberstellung weist bei einigen wenigen Werken ($^{1}/_{5}$ der überhaupt genannten) fast völlige Uebereinstimmnng des Urteils auf, so bei Beethoven's op. 13, op. 27, Hummel's op. 11, Weber's „Aufforderung zum Tanz“, Schumann's „Kinderszenen“. Im übrigen aber finden sich ganz bedentende Schwanknngen. Welchen Urteilen nnn am meisten zu trauen ist, ob „goldene Mitte“ zu wählen ist, will

	Br.	L.	P.	Esch.	Rut.	Kö.	Rie.
Bach, Italienisches Konzert .	6	8	7	(21) 7	(5) $6\frac{3}{7}$	—	(2) 4—5
Chromatische Phantasie	7	8	9	(26) 9	(6) $7\frac{3}{7}$	(5—6) 7	(3) 6—7
Haydn, Variationen in f-moll	5	6	5	(19) 7	(4) $5\frac{1}{7}$	—	(3) 6—7
Mozart, Phantasie in c-moll .	5	6	5	(16) 6	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) 6—7
Rondo in a-moll . . .	5	6	5	(17) 6	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) 6—7
Beethoven, Son. op. 13 . . .	7	7	7	(19) 7	(6) $7\frac{5}{7}$	(4—5) 6	(3) 6—7
„ „ 27 cis-m.	7	7	7	(20) 7	(5) $6\frac{3}{7}$	(5—6) 7	(3) 6—7
„ „ 53 . . .	6	8	8	(25) 9	(6) $7\frac{5}{7}$	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) 8—9
„ „ 57 . . .	8	8	8	(25) 9	(6) $7\frac{5}{7}$	(6) $7\frac{5}{7}$	(4) 8—9
Andante favori .	6	6	—	(20) 7	(4) $5\frac{1}{7}$	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) 6—7
Schubert, Phantasie op. 15 .	8	8	8	(26) 9	(7) 9	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) 8—9
Phantasie op. 78 . . .	6	8	—	—	(5) $6\frac{3}{7}$	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) 8—9
Hummel, Rondo op. 11 . . .	5	5	5	(15) 5	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) $3\frac{6}{7}$	(2) 4—5
Phantasie op. 18 . . .	6	9	8	(24) 8	(7) 9	(5—6) 7	(3) 6—7
Weber, Anfforderung znm Tanz	6	6	6	(17) 6	(5) $6\frac{3}{7}$	(4—5) 6	(3) 6—7
Mendelssohn, Capriccio op. 14	8	8	6	(17) 6	(6) $7\frac{5}{7}$	(4—5) 6	(2) 4—5
Variationen op. 54 . .	6	8	8	(24) 8	(6) $7\frac{5}{7}$	(5) $6\frac{3}{7}$	(3) 6—7
Schumann, Kinderszenen . .	4—5	5	5	(15) 5	(4) $5\frac{1}{7}$	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) 6—7
Czerny, Etüden op. 299 . . .	3—6	4—6	3—5	(6. 8. 9) 3—4	(3—4) $3\frac{6}{7}$—$5\frac{1}{7}$	(3) $3\frac{6}{7}$	(1) 2—4
Cramer, 84 Etüden	7—9	6—7	5—7	(13. 15.) 5	(5) $6\frac{3}{7}$	(4) $5\frac{1}{7}$	(2) 4—5
Clementi, Gradus ad Parn. .	4—6	7	5—7	(21) 7	(5—6) $6\frac{3}{7}$—$7\frac{5}{7}$	(5) $6\frac{3}{7}$	(2) 4—5
Bertini, Etnden op. 100 . .	4	3	3	(4) 2	(3) $3\frac{6}{7}$	(2—3) 3	(1) 2—3
„ op. 29 . .	5	4	4	(7) 3	(4) $5\frac{1}{7}$	(3) $3\frac{6}{7}$	(1) 2—3
Clementi, Sonatinen op. 36 .	2—4	1—2	2—3	(2—3) 1	(2) $2\frac{4}{7}$	(1) $1\frac{2}{7}$	(1) 2—3
Kuhlau, Sonatinen op. 55 . .	3—4	2—3	2—3	(4. 7.) 2—3	(2) $2\frac{4}{7}$	(1-2) $1\frac{2}{7}$-$2\frac{4}{7}$	(1) 2—3

entscheiden. Die eine Folgerung darf man jedoch ohne weiteres ans der obigen Vergleichung ziehen, dass nämlich die uns als Führer an die Hand gehen wollenden Benrteilungen nicht den Grad von Znverlässigkeit besitzen, den wir letzten Endes wünschen.

Bei aller ihrer Brauchbarkeit entheben uns die genannten Hilfsmittel doch nicht völlig der eigenen Prüfung. Ja anch diese selbst bedarf immer neuer gewissenhafter Nachprüfnng, weil eben die Möglichkeit des Irrens auch bei dem besten Willen gar zu gross ist.

Besondere Vorsicht ist übrigens bei Benutznng instruktiver Sammelwerke geboten. So soll z. B. der 3. Band des „Unterrichtsalbums" von C. Kühner in der Edition Litolff (ein Werk, das mir im allgemeinen gut gefällt) Stücke von der 3. Schwierigkeitsstufe enthalten. Es befindet sich aber darin anch Hnmmels op. 11 (5. Stufe), im 4. Bande (4. Stnfe) Beethoven's Rondo op. 51,2 (7. Stufe).

Wie ich nun bereits betenert habe, liegt es mir gänzlich fern, die genannten Hilfsmittel für den Klavierunterricht als wertlos zn bezeichnen. Vor allem in dem Führer par excellence von Eschmann-Ruthardt erblicke ich ein Bnch, das der Klavierlehrer kaum entbehren kann. Gerade diese Hochachtung aber vor dem so vortrefflichen Werke veranlasst mich zu einigen Bemerknngen über die 1905 erschienene Nenauflage. Ich habe beim Nachschlagen oft recht unangenehm empfunden, wenn man irgend ein Werk in dem Kapitel für „instruktive Klaviermusik", wo es doch recht gut stehen könnte, nicht fand, weil es eben in dem für „freie Klavierkompositionen" untergebracht ist. Ebenso vermutete man ein andres im 8. Kapitel, dem der „Salon- nnd effektvollen Konzertstücke", das aber seinen Platz unter den „freien Klavierkompositionen" gefunden hat n. s. w. Die genannten Begriffe, die übrigens Köhler ganz ähnlich hat, sind doch gar zu dehnbar, als dass sie noch zur Grnppierung benntzt werden dürften.

Dann enthält die nene Anflage immer noch jene Partien, die durch ein „des Weiteren", „Ansserdem", „Ferner" n. s. w. eingeleitet sind. Sollen die Werke dieser angefügten Teile im Vergleich zn den zuvor genannten schwieriger oder minder wertvoll sein? Wäre dies der Fall, dann möchte es gesagt werden, wenn nicht — und mir scheint es so —, dann stört diese Anlage die Uebersichtlichkeit.

Die nene Auflage hat eine nicht unbedentende Bereichernng erfahren. Ich wünschte aber, dass auch der frühere Stoff gründlich durchgearbeitet worden wäre. Dass dies zum mindesten nicht immer geschehen ist, schliesse ich aus einigen recht offensichtlichen Versehen. So z. B. sind im 6. Kapitel, 7. Stufe in der Nenbearbeitung ebenso wie in der 4. Anflage Paderewski's op. 6 nnd 11 zweimal aufgeführt, und zwar nicht durch die Schnld des Setzers; denn jedes Opns erhält bei der Wiederholung eine von der ersten verschiedene Bemerkung. Ausserdem habe ich in Kapiteln, in

denen ich öfter blättere, einige frühere Errata wiedergefunden, die ursprünglich der Setzer begangen haben mag: Kapitel 6, IV. Stufe ist Ph. Scharwenka's op. 58 als op. 85 verzeichnet; Kapitel 6, V. Stufe sind bei Kleffel die Opuszahlen 19 und 26 vertauscht, unter Navratil ist Werk 61 angeführt, das Napravnik zugehört. Kapitel 8, IV.—V Stufe kennt einen Holty, der im Katalog von Simon, Berlin, Holtz heisst.

Dass Ruthardt den Werken meist auch den Verlag, in dem sie erschienen sind, beisetzt, erhöht die Brauchbarkeit des „Wegweisers". Er sollte es aber konsequent durchführen; denn gerade bei Kompositionen aus weniger bekannten Editionen ist deren Angabe bei der Bestellung oft sehr erwünscht. Vielleicht verrät auch Ruthardt in der nächsten Auflage des „Wegweisers" den Lesern zum Vorteile ihrer Finanzen, dass einige Werke des Verlages Schmidt, Leipzig und Boston, auch bei Litolff zu haben sind. Ueberdies sind manche von den bei Ruthardt angegebenen Firmen erloschen und die Werke daraus in andere Editionen übergegangen.

Wichtiger noch als die Angabe des Verlages erscheint mir jedoch die Beifügung des Preises. Es sind nun leider eben nicht alle Klavierschüler in der Lage, sich jedes Werk ohne Rücksicht auf den Preis anschaffen zu können. Dem Lehrer erwächst also in sehr vielen Fällen die Aufgabe, diesem nachfragen zu müssen, was oft recht umständlich ist. Eine Bereicherung des „Wegweisers" um diese Preisangaben erscheint mir so wesentlich, dass man dafür gern eine Erweiterung seines Umfanges, oder auch event. eine Kürzung des Inhalts in den Kauf nehmen könnte.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die beiden Vortragsabende der Musikschule K. A. Fischer zu Stettin, Vorsteherin Frau Elfriede Fischer, enthielten Darbietungen der Zöglinge der Ober- und Ausbildungsklassen unter Mitwirkung eines Streichquintetts, geleitet von dem Kapellmeister Hrn. Henrion. In ausserordentlich sympathischer Weise hat sich die Presse über die Leistungen geäussert. Sie bezeugte, dass auf sicherem Fundament gearbeitet wird, dass neben der guten technischen Ausbildung grosser Wert auf richtige Phrasierung, auf verständnisvolles Eindringen in den musikalischen Gehalt der zu studierenden Werke gelegt wird. Die Programme waren, wie schon bei früheren Aufführungen hervorgehoben werden konnte, mit grosser Sorgfalt und von feinstem musikalischen Geschmack getragen, zusammengestellt, sie brachten nur Werke von wirklich künstlerischem Wert. Mozart's C- und D-moll-Konzert, Mendelssohn's H-moll-Capriccio, Weber's C-dur-Konzert wurden mit Quintett-Begleitung ausgeführt, ausserdem standen Werke für zwei Klaviere, vier- und achthändig von Kirchner, Schumann, Saint-Saëns und Wagner nebst einer Reihe feiner Solonummern auf dem Programm.

Das Krain'sche Konservatorium zu Breslau, Direktor Oscar Krain, führte in seinem 15. Prüfungskonzert Schüler seiner oberen Klavier- und Gesangsklassen mit einem anspruchsvollen Programm vor. Es wurden u. a. gespielt: R. Schumann, op. 54. „Klavierkonzert", Galuppi, „Sonate," Schumann-Liszt „Frühlingsnacht" und die „14. Rhapsodie" von Liszt. Arien und Lieder kamen von Gluck, Loewe, Krain, Jensen, Schubert und Kann zu Gehör. Die Orchesterbegleitung zu Schumann's Konzert wurde von dem Direktor an einem zweiten Klavier trefflich ausgeführt, ebenso begleitete er die gesamten Gesänge in tadelloser Weise.

Die beiden Prüfungskonzerte des Musikinstituts von Frau M. Correns zu Stargard, bei welchem die Unter-, Mittel- und Oberklassen beteiligt waren, brachten der Leiterin sehr hübsche Erfolge. Ausser einer grossen Reihe von Jugendwerken kamen von grösseren zu Gehör: Mendelssohn's „G-moll-Konzert" und der erste Satz von Beethoven's „C-dur-Konzert". Die Orchesterstimme führte die erste Lehrerin des Instituts Frl. Cichos, an einem zweiten Klavier aus. Sehr angenehme Abwechslung zwischen den Solo-Klavier-, Violin- und Gesangvorträgen boten die reizenden Chorgesänge von E. Jaques-Dalcroze „Das Vöglein", „Der Liebsten Herz" und „Schifferlied".

Ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten einer in Not geratenen Familie veranstaltete Hr. Direktor Julius Mascheck, hier, mit den Lehrkräften seines Konservatoriums. Mitwirkende waren die Königl. Kammermusiker Herren Bernh. Gewald und H. Arand. Von den Genannten wurde, unter Mitwirkung des Königl. Kammermusikers W. Wagner, Beethoven's „Serenade" für Violine, Viola und Flöte ausgeführt Der Konservatoriumschor sang das „Zigeunerleben" von Schumann und Chöre aus Beethoven's „Ruinen von Athen", während Solonummern für Klavier, Viola und Gesang von Chopin, Schubert, Hubay, Liszt, E. E. Taubert, Strauss, Rubinstein u. a. den übrigen Teil des Programms füllten. Das Konzert nahm einen nach jeder Richtung befriedigenden Verlauf.

Das Max Pohl'sche Konservatorium für

Musik, Schöneberg, stellte seine diesjährige Prüfungsaufführung gleichfalls in den Dienst der Wohltätigkeit und zwar zum Besten der Schöneberger Ferienkolonie. Es waren zumeist jugendliche Spieler, die sich produzierten. Das Programm gewann aber durch die mannigfachen Ensemblesätze Reiz und Abwechslung. Es wurden Stücke zu vier, acht und zwölf Händen aufgeführt. Der Konzertsänger Emil Severin, Lehrer der Anstalt, unterstützte das Konzert durch den Vortrag von Liedern von Löwe, Kaun und Wustandt. Den Beschluss bildete Chwatal's „Eine heitere Schlittenpartie" für Klavier, Streich- und Kinderinstrumente.

Das Musikinstitut Anderlik zu Hohensalza (Inowrazlaw) feierte sein zehnjähriges Bestehen durch eine festliche Schüleraufführung. Solovorträge für Klavier und Violine, Triosätze, Sätze für Streichinstrumente und Flöte, Chorgesänge usw. standen auf dem reichhaltigen Programm, an dessen Ausführung Schüler aller Altersklassen mit bestem Gelingen beteiligt waren. Das Institut hat sich aus kleinen Anfängen entwickelt und zählt heut, dank seiner Leitung, zu den bestbesuchtesten der Stadt.

Die Osterprüfungen der Frankfurter Musikschule, Leiterin Frl. Sophie Henkel, fanden in der Zeit vom 4. bis 11. April in sechs Vor- und Nachmittagsaufführungen statt und brachten reichhaltige Programme, an denen Schüler aller Klassen (Klavier, Violine, Cello, Gesang und Ensemble) beteiligt waren. Sie standen unter der Leitung der Damen Frl. Westenberger, Fr. Balser-Landmann, Frl. Klein, Frl. Anthes, Frl. Bernhard, Frl. Recke, Frl. Blijenburg und Frl. Henkel, der Herren Ratzka, Dreier, Rode, Aschaffenburg, Kahl, Parlow und Appunn.

Vermischte Nachrichten.

Auf das Huldigungstelegramm, das anlässlich des 3. musikpädagogischen Kongresses an Se. Majestät den Kaiser abgesandt wurde, ist zu Händen des Herrn Professors Xaver Scharwenka folgende Antwort eingetroffen:

„Seine Majestät der Kaiser und König lassen für den Ausdruck treuer Ergebenheit bestens danken. Auf Allerhöchsten Befehl, der Geheime Kabinettsrat (gez.) v. Lucanus."

Von der photographischen Aufnahme, die während der ersten Sitzung des 3. musikpädagogischen Kongresses im Reichstagsgebäude gemacht wurde, sind Bilder gegen vorherige Einsendung von 2,50 Mk. inkl. Porto von Herrn Hofphotograph Louis Held, Weimar, Marienstr. 1, zu beziehen. Bei einer Sendung von mehr wie 3 Bildern zusammen stellt sich das Bild auf 2,20 Mk.

Die in ihren Konzerten von Frau Susanne Dessoir mit so grossem Erfolg gesungenen Lieder von Robert Kahn: „Aus dem Jungbrunnen", mit Violin- und Cellobegleitung, sind soeben im Verlag Albert Stahl, Berlin, erschienen

Benno Stolzenberg, Königl. Professor und Grossherzogl. Badischer Kammersänger, ist am 22. April hier in Berlin im 80. Lebensjahre gestorben. Benno Stolzenberg hatte sich seinen Ruf ebenso als Bühnensänger, als auch als Lehrer erworben. Er war 1836 zu Königsberg i. Pr. als Sohn eines israelitischen Vorbeters geboren. 26 Jahre alt, trat er zur evangelischen Kirche über und wurde Schüler von Mantius und Dorn, die in ihm einen trefflichen, überaus bildungsfähigen Tenoristen erkannten. Nachdem er 1852 als Almaviva in seiner Vaterstadt debütiert hatte, begann seine erfolgreiche Tätigkeit als Bühnensänger an verschiedenen Theatern Deutschlands, namentlich in Leipzig und Karlsruhe, wo er zum grossherzoglichen Kammersänger ernannt wurde. Vier Jahre lang, von 1878–1882 leitete er das Stadttheater in Danzig. Dann liess er sich in Berlin als Gesanglehrer nieder, bis er 1885 als Lehrer des Sologesanges an das Kölner Konservatorium berufen wurde. Im Herbst 1896 kehrte er wieder nach Berlin zurück, wo sein Tod von einem grossen Freundeskreis und von zahlreichen Schülern betrauert wird. Stolzenberg hatte als Bühnensänger ein ausserordentlich grosses Wirkungsfeld. Neben Rollen wie Lyonel, Fra Diavolo, Edgardo, Stradella sang er auch den Prophet, Lohengrin, Florestan, Eleazar u. a. m. Auch als Konzert- und Oratoriensänger hat er sich durch vortreffliche Leistungen einen Namen gemacht.

Frl. Natalie von Milde, Tochter der kürzlich verstorbenen Rosa von Milde, bekannt durch die Herausgabe der Briefe von Peter Cornelius an das Sängerpaar von Milde, ist in Weimar verstorben.

Der Bonner Verein „Beethovenhaus" ist kürzlich in den Besitz der Originalpartitur von Beethoven's „Coriolan"-Ouverture gelangt. Das aus Wiener Privatbesitz gekaufte Manuskript enthält verschiedene erste Fassungen, die der Meister später Umänderungen unterzog.

Die beiden ersten „Händel-Aufführungen" der Kaiserin Friedrich Stiftung finden in Mainz am Donnerstag den 17. Mai und Freitag den 18. Mai um 11 Uhr Vormittags statt. Zur Aufführung kommen am ersten Tage „Judas Maccabäus", am zweiten Tage „Saul", beide Werke in der Bearbeitung von Fr. Chrysander. Als Solisten werden mitwirken: Die Damen

Grumbacher-de Jong, de Haan-Manifarges, von Kraus-Osborne und Rückbeil-Hiller, sowie die Herren Brozél, Hess (Tenor), Messchaert und von Kraus (Bass). Die Orgelpartie hat Prof. F. W. Franke (Köln), das Cembalo Herr Kleinpaul (Altona) übernommen. Den Chor stellt die Liedertafel nnd der Damengesangverein, denen sich das auf 84 Musiker verstärkte städtische Orchester zugesellt. Die Aufführungen finden unter Leitung Prof. Dr. Fritz Volbach's statt. Dazu macht der Vorstand der Mainzer Liedertafel bekannt: „Die bezüglich Chrysander's Werk bestehenden Missverständnisse durch Aufführungen Händel'scher Werke in der von ihm betätigten Neugestaltung zu beseitigen, ist eine Hauptaufgabe der Kaiserin Friedrich-Stiftung. In der Ueberzeugung, dass hierzu solche Aufführungen allein nicht genügen, sondern dass das belehrende lebendige Wort als wesentliche Stütze hinzutreten muss, haben wir beschlossen, das Lebenswerk Chrysander's nach seinen hauptsächlichsten Seiten durch eine Reihe von Vorträgen beleuchten zu lassen. Diese Vorträge sollen nach der ersten Aufführung, Donnerstag den 17. Mai d. J., abends 5 Uhr, und wenn erforderlich, am darauffolgenden Tage zur gleichen Zeit im Bankettsaale des Konzerthauses gehalten werden. An Vorträgen sind bis jetzt angemeldet:

1. Prof. W. Weber-Augsburg: „Die Grundsätze nnd Ziele Chrysander's bei der Neugestaltung der Händel-Werke".
2. Dr. E. Bernoulli-Zürich: „Quellen zum Studium Händel'scher Chorwerke".
3. Dr. Hugo Goldschmidt-Berlin: „Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung nnd Vervollkommnung des Händel'schen Einzelgesanges vorzunehmen"?

Die Vorträge sollen von der Kaiserin Friedrich-Stiftung gedruckt und verbreitet werden.

Ein grosses Verdienst erwarb sich der Freiherr Rudolf von Procházka, Prag, durch Veranstaltung eines „Robert Franz-Abend" in Reichenberg. In einem einleitenden Vortrage schilderte er das Leben Robert Franz' und seine Stellung in der Musikgeschichte. Er führte aus, dass der Zug unserer Zeit, der sich wieder auf das Volkslied richtet, auch den jetzt vielfach vernachlässigten Robert Franz wieder mehr zu Ehren bringen wird, da er aus dem deutschen Chorale geschöpft und mit seiner Kunst auf dem alten Volksliede fusst. Eine Reihe von Liedvorträgen, Chören und Klaviervorträgen durch die Reichenberger Künstler Frl. Richter, Frl. Herzog, Herr Moissl und Frl. Wirz, Leipzig, schlossen sich an, die Chöre wurden von Mitgliedern der „Cäcilia" und des Männergesangvereins ausgeführt.

Bücher und Musikalien.

Neue technische Studien für Klavier.

(Fortsetzung.)

Ove Christensen: „Technik." Studien für Klavier zur höchsten Ausbildung.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Dieses technische Studienwerk ist für vorgeschrittene Schüler bestimmt, die es bis zu virtuosen Leistungen führen soll. Der Verfasser hat die verschiedenen Technikarten in zehn Abteilungen gegliedert und beginnt die Uebungen mit gefesselten Fingern, die langsam und stark in den verschiedenen Anschlagsarten zu üben sind. Transpositionen in andere Tonarten, Fortspinnung der Figuren durch mehrere Oktaven sind als Aufgaben gestellt. Auch empfiehlt der Autor zu einzelnen Gruppen das Studium von einschlägigen Etüden bekannter Meister. Ebenso passen sich einzelne Uebungen schwierigen Figuren aus klassischen, speziell aus modernen Klavierwerken an, dienen somit als Vorstudien. Durch das eben Angeführte sind die Vorzüge dieser neuen „Technik" bereits angedeutet, es erübrigt noch hinzuzufügen, dass der Stoff ausserordentlich reich ist und in seinen zehn Abteilungen: Gefesselte Finger, 3. 4. 5. Finger, Untersetzen, Spannungsübungen, Triller, Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen, Akkorde, wohl alle wesentlichen Spezialitäten, deren Beherrschung die moderne Technik erfordert, erschöpft hat und angehenden Virtuosen von grossem Nutzen sein wird.

Josef Jiránek: „Neue Schule des Tonleiterspiels". 2 Hefte.
„Schule des Akkordspiels und der Akkordzerlegungen." 5 Hefte.

Bosworth & Co., Leipzig.

In den vorgenannten zwei Werken, die sich einander ergänzen, steckt ein ausserordentlich wertvolles Material, das mit grossem Fleiss und mit ebenso grosser Sachkenntnis und pädagogischer Erfahrung gesammelt und geordnet ist. Es ist keine Schablonenarbeit, keine Häufung von ausgeschriebenen Tonleitern und Akkorden, wie wir sie so häufig in sogenannten „Tonleiterschulen" finden, die alles andere tun, nur nicht den Schüler zum selbsttätigen Denken erziehen. In der „Tonleiterschule" von Jiránek nehmen die Vorübungen einen breiten Raum ein; der Untersatz mit gefesselten Fingern und der Handlagewechsel wird gründlich behandelt, die leitereigenen Uebungen auf akkordlicher Grundlage führen zur eigentlichen Tonleiter, die auch auf akkordlicher Grundlage

geübt wird. Bei allen Erweiterungen, die sich anschliessen, ist stets nur C-dur angegeben, vom Schüler die Transpositionen gefordert. Aehnlich, auf noch viel breiterer Grundlage ist die „Schule des Akkordspiels" aufgebaut. Das Material ist auf ein fünfjähriges Studium berechnet. Schüler der unteren Mittelstufe können mit dem 1 Heft beginnen. In grosser Mannigfaltigkeit sind harmonische Schemas gegeben, die vom Schüler zu transponierenden Repetitionen fortzusetzen sind. Durch die Wahl verschiedener Taktarten, auftaktiger Anfänge und geforderter dynamischer Nüanzierung der Motive führen die durchweg auf die Ausbildung des Akkordspiels entworfenen Uebungen zugleich in die musikalische Phrasierung ein und halten durch die stets geforderte Denktätigkeit das Interesse des Schülers an den Uebungen wach. Das Werk darf warm empfohlen werden.

Ernst Richter: „Czerny". Ausgewählte Etüden für die Elementar- und Mittelstufen. 3 Hefte.

H. R. Krentzlin, Berlin.

Dass die Studien unseres alten Etüdenmeisters, dessen Geburtsjahr jetzt bereits 115 Jahre zurückdatiert, immer noch Lebenskraft und Bedeutung haben, beweisen die zahlreichen Neuausgaben, die Bearbeitungen, die verchiedenen Auswahlen usw. Eine solche Auswahl liegt uns heut vor. In den beiden ersten Heften „Elementar- und leichtere Mittelstufe" sind 80 kleine Etüden, nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet, entnommen den 100 Uebungsstücken, den achttaktigen Uebungen, ferner aus op. 261 und 599. Der Bearbeiter hat gesorgt, dass in seiner Sammlung die verschiedensten Zweige der Technik abwechselnd zur Geltung kommen, und dadurch ein sehr brauchbares und empfehlenswertes Werkchen geschaffen.

Anna Morsch.

A J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Trotz der grossen Zuversicht des Verfassers ein gewagtes Unternehmen! Zwar habe ich mich auch zu der Ansicht durchgerungen, dass es keine Melodie ohne Stützpunkt gibt. Aber, generell gefasst, brauchen diese Stützpunkte durchaus nicht immer ein harmonisches Gepräge zu tragen. Ich kann mich nicht dazu verstehen, wagerecht folgende Stützpunkte, z. B. von Prime und Quinte, in ihrer zeitlichen Trennung als Harmonie aufzufassen, zumal das Gefühl dafür stets von Bruchtonstufen verwischt wird. Wenn es bloss darauf ankäme, dass die essentiellen Stufen der diatonischen Tonleiter in 22 und mehr Srutis enthalten sind, dann entstände doch unwillkürlich die Gegenfrage: warum teilen die Orientalen die Oktave in 22 Teile, wenn diese nicht gebraucht werden sollten? Gibt Verfasser den Gebrauch aber zu, dann bleibt europäische Harmonisierung für das Gehör ein fragwürdiges Unternehmen. Die allgemein-musikalischen Intentionen umfassen nicht alle Völker der Erde. Ich kenne Naturvölker, die kein Empfinden für mehrere harmonische Stützpunkte haben. Die musikalische Organisation bei dem Menschengeschlechte ist zwar dieselbe, aber nur im physiologischen Sinne. Die Psyche des Musiksinnes entwickelt sich auf Grund klimatischer und kultureller Verhältnisse verschiedenartig. Dass die Harmonie oder das Harmoniegefühl als erste Frucht daraus resultiert, vermag ich durchaus nicht einzusehen. In der gebrachten Notenfassung hören sich die asiatischen Melodien ganz hübsch an. Der Laie denkt aber nicht daran, dass fast keine einzige Note der beabsichtigten melodischen Tonhöhe entspricht. Schade, dass Verfasser nicht die Gelegenheit genommen, die Weisen mit den harmonischen Begleitungen einzelnen Indern, Türken oder Japanern vorzuspielen. Die harmonischen Unterlagen wären erst dann von tonpsychologischem Wert, wenn sie von den primitiven Völkern als dem „beabsichtigten Gefühl" entsprechend anerkannt würden. Die europäische Umgestaltung vorausgesetzt, verdient das Bestreben Polaks, die hochinteressanten fremdländischen Melodien durch schmackhafte Begleitung uns näher zu bringen, volle Anerkennung. Verfasser hätte sie dreist in fertiger Klavierbearbeitung uns vorsetzen sollen, dann wäre das Verdienst um eine praktische Einführung noch grösser gewesen. Lobenswert finde ich es, dass Verfasser die unsinnigen Vergleiche der asiatischen Melodien mit den alten Modusformen durch kräftige Beweise ausschaltet. Ich begreife nicht, dass man noch immer nicht die papierne Herrschaft der Kirchentonarten in die Rumpelkammer wirft.

Ludwig Riemann.

Meinungs-Austausch.

Die im „Gewichtspiel" (Deppe-Caland) unterrichtenden Lehrkräfte werden freundlichst gebeten, ihre Erfahrungen in Bezug auf Anfänger bis zu 9 Jahren mitzuteilen und Unterrichtswerke dafür anzugeben. Einer 14jährigen Schülerin hat die Unterzeichnete, da die geistige Reife vorhanden war, mit bestem Erfolge den Anfangsunterricht nur im Gewichtspiel erteilt. Ist das bei jüngeren Kindern, speziell Anfängern, auch möglich, oder muss das Fingerspiel zu Hilfe genommen werden, wie auch in der „Neudeutschen Klavierschule" von Söchting, Seite 37, No. 41, das Fingerspiel neben dem Armspiel gefordert wird? Um gefällige Meinungsäusserung wird gebeten. *A. B. in G.*

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Frau Professor S. Bernstein, Vorsitzende der Musikgruppe Halle, legte aus Gesundheitsrücksichten ihr Amt nieder. Fräulein Gabriele Schiefer, Kleine Ulrichstrasse 17, hat den Vorsitz übernommen.

I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

Jahresbericht der Musikgruppe Rostock.

Die Musikgruppe „Rostock“ blickt auf ein Jahr reger Tätigkeit zurück, der die Beteiligten sich mit ganzer Lust und Liebe widmeten.

In den 8 Sitzungen wurden die theoretischen Studien nach wie vor gepflegt. An musikalischen Vorführungen wurde viel Genussreiches geboten, sowohl an Instrumentalvorträgen, als auch an Solo- und Chorgesängen. Auch dem verschiedenartigen Geschmack wurde Rechnung getragen, indem Kompositionen der älteren Meister, sowie auch moderner Komponisten zur Aufführung gelangten.

Am 12. Dezember vorigen Jahres veranstaltete die Musikgruppe, zusammen mit dem Rostocker Frauenverein, einen öffentlichen Vortragsabend. Ein heimischer Musiklehrer hielt einen Vortrag über „Goethe's Verhältnis zur Musik“; Mitglieder der Musikgruppe sangen Chöre, teils a cappella, teils mit Klavierbegleitung, auch Sologesänge gelangten zur Aufführung. Sämtliche Musikstücke waren Kompositionen Goethe'scher Texte von dessen Zeitgenossen, wie Schubert, Reichardt, Zelter u. a.

Auf der Generalversammlung, Pfingsten in Bremen, war die Gruppe durch Frl. Barg als Delegierte vertreten.

Am 3. Februar d. J. fand die Generalversammlung der Musikgruppe statt, in welcher Fräulein E. Lesenberg den Jahresbericht, Frau Bormann den Kassenbericht erstattete. Die statutengemäss ausscheidenden Mitglieder Frl. Mac Lean und Frau Bormann wurden einstimmig wiedergewählt. Das Amt als I. Vorsitzende übernahm Frl. E. Lesenberg.

Am 4. März feierte die Musikgruppe, im Verein mit der Sektion der wissenschaftlichen Lehrerinnen, ihr Stiftungsfest, das bei reger Beteiligung und in fröhlicher Stimmung sehr hübsch verlief. Humoristische Singspiele wechselten mit Chören und lebenden Bildern ab und gestalteten den Abend zu einem genussreichen.

Die Zahl unserer Musikgruppenmitglieder beläuft sich auf 37 hiesige und ein auswärtiges Mitglied.

☛ *Dieser Auflage liegt ein Prospekt von* **Gebr. Hug & Co., Leipzig:** *„Neu-Ausgaben von Heinrich Germer“ bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 10.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Elisabeth Dietrich.
Ausbildungskurse:
1. in der auf die Klaviertechnik angewandten musikalisch-physiologischen Bewegungslehre von Prof. Stoewe 1886,
2. in der Pedallehre von Stoewe.
Potsdam-Charlottenhof,
Alte Luisenstrasse 47 a.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. **Lindhardt-Naunhof (Sachsen).**

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode Viardôt-Garcia.
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.**
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Die Geschäftsstelle der
Lebens-, Alterspensions-, Invaliditäts- und Kinderversicherung der Mitglieder Deutscher Frauenvereine
„Friedrich Wilhelm", Berlin W., Behrenstrasse 60/61,
Leiterin Frl. **Henriette Goldschmidt**, angeschlossen 31 Frauen- und gemischte Vereine in Deutschland, bietet die umfassendste Sicherstellung für das Alter und gegen eintretende Erwerbsunfähigkeit.
Treueste Beratung mündlich und schriftlich. — Sprechst. von 10—1 Vorm.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Unterrichts-Vermittelung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
für Klavier-, Gesang- u. Violinstunden. Lehrerinnen mit guten Zeugnissen oder Empfehlungen werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin Frau H. Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Sprechst.: Montag Nachm. 3½—5.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
═ Frankfurt a/M. ═
Junghofstrasse, Saalbau.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Eingang Genthinerstr.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Bertha Asbahr
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt).
Chemnitz, Zschopauerstr. 91.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Ress), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Tragheim-Passage 3.

Martha Küntzel,
Pianistin.
Concert und Unterricht.
Marienfelde-Berlin.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung
für stimmkranke Redner und Sänger.
Ausbildung im Gesang.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Klavierunterricht, Methodische Vorbereitung für den Lehrberuf.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Unterrichtsmusikverlag und Versandhaus
JOHANNES PLATT,
Berlin SW. 61, Belle-Alliancestrasse 95,
versendet nach allen Ländern der Welt.

Frau Prof. Frohberger
Ausbildung für Bühne und Konzert, Gesang und Klavier.
Chemnitz, Kassbergstr. 13.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Theoretisch methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Anna Harmsen,
Klavier-Unterricht und Begleitung.
W., Lützowstr. 63, Gartenhaus.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10,
Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.

Georg Plothow
Musikalienhandlung ✻ Leihanstalt
gegr. 1886
Berlin W., Potsdamerstr. 113,
Zweiggeschäft: Charlottenburg, Kantstr. 21.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

═ **Pianos und Flügel** ═
ED. WESTERMAYER
Gegründet 1863 ✻ Kgl. Preussische Staatsmedaille 1896
Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) ... Telephon: IX, 5214 ...
Solide Preise — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandatenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Dritter Musikpädagogischer Kongress.

Bericht über die Sitzungen vom 9. bis 11. April.

Von

Anna Morsch.

(Schluss.)

Am Dienstag Nachmittag stand in der ersten Sitzung die Beratung über soziale Fragen auf der Tagesordnung. Referent Herr Musikdirektor Mengewein-Berlin. Es handelt sich um Missbräuche und Schäden in unserem Stand. Die herrschende Willkür, die jedem, ob berufen oder unberufen, gestattet, ein „Konservatorium" zu eröffnen, die Unterbietung der Honorarsätze an diesen, ihre unwürdige Reklame, haben unseren Stand schwer geschädigt. Es ist dringend zu fordern, dass hier die staatlichen Behörden helfend eingreifen und von denen, die Konservatorien eröffnen wollen, einen Befähigungsnachweis verlangen. Schon im Jahre 1884 hat die Königliche Regierung in Köln eine Verfügung erlassen und bestimmt, dass die Einrichtung von Musikschulen von der Erteilung eines Erlaubnisscheines abhängig gemacht wird. Der Musikpädagogische Verband will nun versuchen, eine ähnliche Verfügung auch für Berlin und alle übrigen preussischen Provinzen durchzusetzen. Hr. Prof. Kulenkampff-Berlin bemühte sich im Auftrage des Vorstandes im Kultusministerium um Ausdehnung dieser Verfügung auf alle Provinzen. Man wies ihn zunächst an den Polizeipräsidenten Dr. v. Borries. An diesen ist nun eine Eingabe abgegangen, die noch der Erwiderung harrt. Sollte sie nicht günstig ausfallen, so müsste auf andere Wege gesonnen werden, denn erst nach reinlicher Scheidung von Berufenen und Unberufenen wird es möglich sein, allerorts Tarife aufzustellen und deren strenge Durchführung zu kontrollieren. Der Redner betont noch besonders die traurigen Verhältnisse, die nach dieser Richtung in Berlin herrschen.

Die Diskussion gestaltete sich äusserst lebhaft. Hr. Münnich-Lichterfelde betont, dass der Befähigungsnachweis das mindeste wäre, um der unwürdigen Konkurrenz zu begegnen. Nicht nur für die Konservatorien, sondern auch für das Publikum sei die Vorlegung eines staatlichen Diploms wertvoll. — Auf ganz anderen Standpunkt stellte sich Hr. Krause-Charlottenburg. Er verwirft den Befähigungsnachweis, den staatlichen Schutz, den

Aristokratismus in der Kunst; eine Besserung könne nur auf sozialer Grundlage erfolgen. Hr. Direktor Mengewein konnte dem Redner erwidern, dass solche Versuche wiederholt gemacht und immer gescheitert seien. Nur die staatliche Hilfe könne unseren Beruf schützen, denn der Begriff „Kollegialität“ ist in unserem Stande sehr verwischt; jeder sieht im allgemeinen in dem anderen nicht etwa einen Berufsgenossen, sondern einen persönlichen Feind, der ihm das Brod kürzt. Erst wenn wir genau wissen, wen wir als Kollegen begrüssen können, wer ein vorschriftsmässiges Studium durchgemacht hat, erst dann wird ein kollegialisches Zusammenarbeiten möglich sein. Steht der Staat hinter uns und haben wir seine Forderungen zu erfüllen, so wird nicht nur die gegenseitige Hochachtung sich heben, sondern auch das Publikum wird diesem Beispiel folgen; denen, die etwas gelernt haben, kommt man auch mit Hochachtung entgegen.

Hr. Prof. Adolf Schulze spricht seine persönliche Meinung zu der Sache aus. Er glaubt nicht, dass es, weder dem Kultusminister, noch dem Polizeipräsidenten, möglich sein wird, schützende Massregeln gegen das verwüstende Element des musikalischen Proletariats zu ergreifen. Selbst wenn der Staat die Macht hätte, das Unterrichten nur denjenigen zu erlauben, die einen Befähigungsnachweis vorlegen können, wie kann man die Bevölkerung zwingen, sich diesen Bestimmungen zu fügen? Die Herren im Ministerium stehen mit warmen Herzen auf dem Boden der hier ausgesprochenen Wünsche, wissen aber nicht, wie sie zu erfüllen sind. „Da glaube ich nun, dass der Musikpädagogische Verband auf ganz richtigem Wege ist. Er hat Prüfungskommissionen eingesetzt, er will im Namen des Verbandes Zeugnisse ausstellen, er schafft damit etwas, was noch nicht dagewesen ist. In dem Grade, in welchem der Verband an Ansehen und Bedeutung gewinnt, in gleichem Grade werden seine Zeugnisse an Wertschätzung gewinnen, und damit wird er sich in kurzer Zeit auch einen grossen Teil des Publikums erobern. Suchen Sie die Presse für Ihre Bestrebungen zu gewinnen, es kann auf diese Weise grosser Einfluss geübt und auf dem eingeschlagenen Wege viel zur Gesundung beigetragen werden.“

In der sich anschliessenden Sitzung der Kunstgesangs-Lehrer und -Lehrerinnen hatte Hr. Dr. Katzenstein-Berlin die Leitung, während Frl. Cornelie van Zanten-Berlin das Referat gab. Es handelte sich zunächst um eine Besprechung der Prüfungsordnung für den Kunstgesang. Die lange Diskussion, die sich an die einzelnen aufgestellten Forderungen knüpfte, ergab im wesentlichen nichts Neues, es wird sich bei der definitiven Ordnung nur um einige formelle Aenderungen handeln. Dann wurde über die weiteren Aufgaben der Kunstgesangs-Kommission gesprochen. Frl. van Zanten wünscht zunächst eine Erweiterung der Kommission, eine grössere Teilnehmerzahl an den Arbeiten. Ferner macht sie den Vorschlag, von Zeit zu Zeit öffentliche Demonstrationen für Gesangstudierende zu veranstalten, der grossen Beifall fand und in nähere Erwägung gezogen werden soll. Es schlossen sich darauf noch die für die beiden Montagsvorträge der Herren Dr. Katzenstein und Dr. Gutzmann gemeldeten Diskussionsredner an. Zunächst sprach Frau C. Liernur-Berlin über ihre eigenen Erfahrungen bezüglich der „Fehler der Atmung“ und deren gesundheitsschädliche Folgen. Sie tritt für die Zwerchfellatmung als einzige für die Gesundheit und die Stimme richtige Art der Atmung ein. Hr. Richard Schulzweida-Berlin betont dagegen, dass die Bedeutung des Atemfaktors in Bezug auf die Tonbildung heut entschieden überschätzt wird. Er möchte sie eingeschränkt wissen und wünscht, dass der Vortrag des Hrn. Dr. Gutzmann bald wiederholt würde, um die übereifrigen Atmungstheoretiker auf den richtigen Weg zu bringen.

Nach kurzem Schlusswort durch Herrn Dr. Gutzmann, Berlin, wurde die Sitzung geschlossen.

Der dritte Tag, welcher der grossen Teilnehmerzahl wegen im Neuen Königl. Operntheater stattfand, war ganz den Reformen des Schulgesanges gewidmet. Leider war Herr Prof. Alexis Hollaender, Berlin, welcher einleitend über „Die Bedeutung des Schulgesanges“ sprechen wollte, durch Krankheit am Erscheinen verhindert; so wurde die Sitzung mit dem Referat des Domsängers, Herrn Georg Rolle, Berlin, „Die Reform des Gesangunterrichts an den Knabenschulen“ eröffnet. Er beklagte es tief, dass das Interesse an einem guten Schulgesange verschwindend klein sei, obgleich die Vorbildung in der Schule entscheidende Bedeutung für die künftigen Musiker, Sänger und die

Musikpädagogen habe. Die Ursache dieser Interesselosigkeit läge an der zu geringen Zahl der Gesangstunden und an dem vielfach zu oberflächlich betriebenen Unterricht. Sei doch kürzlich in Pädagogenkreisen das beklagenswerte Wort gefallen, „es sei am besten, wenn der Notenkram in der Schule bald ganz verschwände." Eine Besserung der traurigen Zustände könne nur im Aufsichtswege erzielt werden. Man solle dabei vor allem das geistbildende Moment des Schulgesanges betonen und dem Gesangunterricht die gleiche Bedeutung wie dem Zeichenunterricht beilegen. Wie der Zeichenunterricht das richtige Sehen lehre, so der Gesangunterricht das richtige Hören, durch das richtige Hören würde ein künstlerisch gebildetes Ohr geschaffen. Diese Vorbildung durch die Schule ermögliche das Musikverstehen. Der Gesang habe aber noch andere Erfolge aufzuweisen. Hofprediger Frommel hat einmal das wahre Wort gesprochen: „Die Reformation ist mehr ins Herz gesungen als gepredigt worden! Der Redner kam weiterhin auf die Kindermassenkonzerte im Zirkus Busch, die er, trotz der äusseren glänzenden Erfolge, die sie erzielt, für schädigend halte, weil sie die Kinder zum Schreien verleite; er tadelte die Form der Jugendkonzerte, wie sie hier in Berlin geübt würden, in denen die Kinder zu Richtern über die Künstler gesetzt seien, sie wären vielleicht in Volkskonzerte umzuwandeln, in die die Kinder in Begleitung ihrer Eltern gingen; er tadelte schliesslich die Aerzte, die viel zu sehr geneigt sind, Dispens vom Gesangunterricht zu erteilen.

An seine mit grossem, langanhaltendem Beifall aufgenommene Rede schloss sich das Referat von Fr. Dr. Müller-Liebenwalde, Berlin, über „Die Reform des Gesangunterrichts an den Mädchenschulen". Sie begrüsste es mit grosser Freude, dass einer Frau das Wort für den Gesang an Mädchenschulen übertragen sei, sie sähe darin ein hocheinzuschätzendes Verständnis für kulturelle Aufgaben, zu deren Lösung beide Geschlechter berufen seien. Das Gebiet des Schulgesanges ist neu für die Frau, aber die weibliche Kinderstimme war bisher wenig in ihrer Eigenart in Betracht gezogen worden. Und doch ist auch ihr ein lieblicher Reiz eigen und ihre Ausbildung und Pflege in der Schule legt das Fundament zu einer gesunden Entfaltung des Organs. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die kindliche Stimmbeschaffenheit von der Frau leicht aufgefasst wird, weil sie ihrem eigenen Organ in der Lage nahe steht; daher lässt sich die Folgerung ziehen, dass die Frau zur Erteilung von Gesangunterricht wohl berufen ist. Selbstverständlich müssten den erweiterten Rechten auch gleiche Pflichten folgen und die Kolleginnen hätten es als nächste Aufgabe erachtet, bestimmte Forderungen anzusetzen, die für die Ausbildung einer Schulgesanglehrerin zu stellen sind. Die Rednerin erinnert an das früher bereits in den Beiheften des „Kl. L." veröffentlichte Material und legt ein neues Heft vor, welches eine „Prüfungsordnung für Schulgesang-Lehrerinnen" von Anna Werner enthält, ferner einen „Lehrplan" für die Stätten ihrer Ausbildung, an dessen Ausarbeitung die Damen Elsbeth Kausch, Anna Schäben, Hela Holtfreter, Marie Kunkel und die Rednerin selbst beteiligt gewesen sind. — Sie plaidiert ferner gleichfalls für Vermehrung der Gesangstunden, Anstellung von Fachlehrerinnen und schliesst mit dem Wunsche, dass es gelingen möchte, die Reformen des Schulgesanges erfolgreich in die Wege zu leiten. Auch ihr Referat wurde mit lebhaftem Beifall begrüsst.

Es folgte nun die Verlesung der bereits in der Montag Nachmittag-Sitzung durchberatenen „Petition" an den Kultusminister Herrn Dr. Studt, zu welcher der Regierungsvertreter, Herr Prof. Adolf Schulze, das Wort ergriff. Er begrüsste dieselbe mit warmer Sympathie, schilderte den Instanzenweg, den sie im Ministerium nähme, auch dass die Durchführung der Reformen durchaus nicht leicht sei, weil sie bedeutende Geldmittel erforderte. „Ich verspreche aber", so fuhr er fort, „die Bestrebungen und die, wie ich sagen muss, durchweg berechtigten Forderungen in jeder Weise zu fördern und Schulter an Schulter mit Ihnen zu kämpfen. Ich werde sorgen, dass zu einer vom Ministerium einzuberufenden Kommission, der der 1. Vorsitzende des Verbandes, Prof. Xaver Scharwenka und ich selbst angehören, noch verschiedene Vorstandsmitglieder des Verbandes hinzugezogen werden, so dass Ihre Sache sich in den besten Händen befinden wird.

Die Worte des Regierungsvertreters wurden mit stürmischem Jubel begrüsst.

Es schlossen sich nun noch eine Reihe Diskussionsredner an. Herr Seminarlehrer Zureich, Baden, spricht über die süd-

deutschen Schulverhältnisse und berichtet, dass sie in Baden schon manches von ihren Bestrebungen erreicht hätten. Sie legten grosses Gewicht darauf, dass der Gesanglehrer seine Sprach- und Gesangsorgane genau kenne. Das Ziel des Unterrichts müsse sein, dass die Kinder die geübten Lieder geschmackvoll, schön und mit richtigem Tonansatz vorsingen können.

Herr Schulinspektor Fricke, Hamburg, stellt eine Reihe von Thesen auf, die für die musikalische Jugenderziehung von Wichtigkeit sind. Sie decken sich im allgemeinen mit den Forderungen der Petition. Er geht dann noch des Näheren auf die Verballhornisierung des Volksliedes ein und zitiert einige drastische Beispiele, welche die Heiterkeit der Versammlung erregen.

Hr. Böpple-Basel spricht über die Reformen, welche in der Schweiz bereits angebahnt seien und zu erfreulichen Resultaten geführt. Die Herren Liebscher-Dresden und Appel-Hanau geben ihrer Freude über den Vortrag des Herrn Rolle und seiner darin ausgesprochenen Tendenzen Ausdruck. Letzterer spricht auch noch Fr. Dr. Müller-Liebenwalde seine Anerkennung aus, dass sie wohl den Wunsch ausgesprochen habe, die Frau zum Schulgesangunterricht mit heranzuziehen, dass aber nicht eine allgemeine Frauenbewegung das Ziel verfolge, den Gesanglehrer ganz aus den Mädchenschulen zu verbannen. — Hr. Weber-Elberfeld wünscht, dass der Gesangunterricht von der untersten bis zur obersten Klasse veranschaulicht sei. Er weist auf die Vorzüge des von ihm erfundenen Apparates hin, mit dem er grosse Erfolge erzielt habe.

Es folgen nun noch eine Reihe von Vorführungen mit Lehrmitteln und Lehrproben, und zwar durch folgende Herren: Hr. Franz Leber-Greiz mit einem von ihm konstruierten Wand- und Tischharmonium, Hr. Rektor Gusinde-Berlin mit seiner „Singemaschine", Hr. Rektor Prinz-Schöneberg mit seinen „Tönenden Noten", Hr. Emil Thum-Johannistal i. Böhmen mit seinem „Veranschaulichten Notensingen", Hr. Rektor Halama-Berlin mit seinem „Notenzeiger", schliesslich noch Hr. Weber-Elberfeld, der gleichfalls sein System mit „Veranschaulichtem Notensingen" vorführte.

Die Zeit war leider, da viele Herren die ihnen zugebilligten 15 Minuten weit überschritten, so vorgerückt, dass zu grossem Bedauern des Vorstandes auf zwei noch auf der Tagesordnung stehende Vorträge verzichtet werden musste. Es waren: Frau Auguste Böhme-Köhler, Leipzig, „Die physikalischen Erscheinungen im Ton als Ausgangspunkt der gesangspädagogischen Tätigkeit" und Frau Dr. Müller-Liebenwalde, Berlin, „Schulgesang und Kunstgesang mit besonderer Berücksichtigung der Frauenstimme". Beide Vorträge werden Aufnahme im Kongressbuch finden.

Die Schlusssitzung am Mittwoch Nachmittag brachte ein kurzes Referat der ersten Schriftführerin Frl. Anna Morsch, die in grossen Zügen Bericht über die Nachmittags-Sondersitzungen gab und auf die demnächstigen Arbeiten des Vorstandes hinwies. Dann nahm der erste Vorsitzende das Wort, indem er seiner Freude über den Verlauf des Kongresses Ausdruck gab. Er betonte die hocherfreuliche Stellung, die die Regierung zu den Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes einnimmt und wies zugleich auf das für den Verband hochwichtige Verhalten der Presse hin, die mit regster Anteilnahme den Verhandlungen des Kongresses gefolgt sei. Mit warmem Dank für alle bewiesene Teilnahme, auch für diejenigen, die die Vorarbeiten getreulich gefördert, schloss er mit der Hoffnung auf ein demnächstiges Wiedersehen den 3. Musikgädagogischen Kongress.

Dem Kongress schloss sich im Rittersaal noch an: Vorführungen auf der Janko-Klaviatur, zweier Kunstharmonien, Neuerfindung auf der Phonola, denen eine interessierte Zuhörerschar bis zum Schluss folgte.



Die Akustik als Zweig der musikalischen Ausbildung.

Von

Dr. Karl L. Schaefer.

Anf dem eben verflossenen dritten musikpädagogischen Kongress hat sich die überwiegende Majorität für die Aufnahme der Aknstik nnter die mnsikpädagogischen Disziplinen entschieden. Dass aber überhanpt ablehnende Stimmen laut wurden, mnss eigentlich jeden, der die Bedeutnng akustischer Kenntnisse für den Musiker richtig zu würdigen weiss, verwnndern und ist wohl nnr dadurch zn erklären, dass die Gegner den Begriff „Akustik“ zn eng oder einseitig auffassen. Wer freilich dnrch dieses Wort nnr an gewisse einfache, in der Schnle, vielleicht vor Dezennien, gelernte Lehrsätze erinnert wird, wie daran, dass der Schall sich mit viel geringerer Geschwindigkeit fortpflanzt als das Licht, dass das Echo nnd die eigentümlichen Erscheinnngen der Flüstergewölbe auf der Reflexion von Schallwellen beruhen oder dass Kanonenschüsse so nnd so viele Meilen weit hörbar sind, dem wird man allerdings zugeben müssen, dass dergleichen Dinge mit Musik nicht viel zn tun haben. Aber zur Akustik gehören doch anch noch andere Tatsachen nnd Probleme; und gerade nach der musikalischen Seite hin gewinnt dieselbe von Jahr zu Jahr an Umfang wie an Tiefe.

Die mnsikalische Aknstik zerfällt in drei Unterabteilnngen: die physikalische, die physiologische nnd die psychologische. Sie alle sind bei dem jetzt erreichten Stande unseres Wissens, jede in ihrer Art, von erheblicher Wichtigkeit für den praktischen Mnsiker, insbesondere anch für den Kompouisten, nnd unerlässlich für das theoretische Stndium der Musikwissenschaft.

Die physikalische Akustik belehrt nns über die Tonbildung und über die Unterschiede in der Klangfarbe der einzelnen Instrumente. Es ist eines der hervorragenden Verdienste des grossen Helmholtz, gezeigt zn haben, dass jeder sogenannte „Ton“, den wir anf irgend einem Instrumente angeben, in Wahrheit kein einfacher Ton, sondern ein ans einem Grundtone nnd dessen Obertönen bestehender Klang ist, nnd ferner, dass es lediglich von der Stärke, Zahl und Reihenfolge der Obertöne abhängt, welche Klangfarbe wir dem Grundtone zuschreiben, ob er voll oder leer, dumpf oder hell, markig, näselnd oder klimpernd klingt. Eine hiermit zusammenhängende Aufgabe der Physik ist es, darzulegen, wie die Stärke, die Daner, die Fülle, Rnndnng und Weichheit, überhaupt die Schönheit eines Saitenklanges von Art nnd Ort des Anschlags oder des Bogenstriches abhängt; wie und warum die Meusur bezw. das Material der Pfeifen den Klang beeinflusst; aus welchen physikalischen Gründen die Mixturregister der Orgel praktisch notwendig sind nnd dergleichen mehr. In allen diesen Beziehungen verdanken wir wiederum die wesentlichsten Fortschritte Helmholtz, in dessen klassischem Werke „Die Lehre von den Tonempfindnngen“ der hierfür sich Interessierende anch Anseinandersetzungen darüber findet, weshalb ein Komponist für das Klavier anders schreiben mnss als für das Harmonium nnd inwiefern man überhaupt jedes Instrument als ein Individnnm für sich zu behandeln hat. Es ist ja richtig, dass der wahre Künstler hier durch Intuition den Mangel an positivem Wissen anszugleichen vermag, aber ebenso gewiss ist auch, dass das reine aesthetische Gefühl ans der Verbindung mit wissenschaftlicher Erkenntnis für seine gestaltende Wirksamkeit nur Nutzen ziehen kann.

In dem eben erwähnten Bnche von Helmholtz, dessen erste Anflage vor mehr als 40 Jahren erschien, ist anch mit genialer Gründlichkeit nnd Vollendnng der innige Znsammenhang klargestellt, welcher zwischen den drei genannten Zweigen der Akustik besteht. Die physiologische Aknstik, wie Helmholtz sie in noch immer unübertroffener Weise gelehrt hat, ist eine Anwendung der physikalischen Gesetze auf die anatomischen Verhältnisse einerseits des Ohres, andererseits der stimmbildenden Organe.

Der menschliche Kehlkopf ist eine membranöse Zungenpfeife, die von der Lnnge dnrch die Luftröhre angeblasen wird nnd der die Mnndhöhle als (resonierender) Anfsatz dient. Sein wesentlicher Unterschied von den sonst gebräuchlichen Pfeifen besteht nnr in dem relativ ausserordentlichen Tonnmfange und der Leichtigkeit der Tonhöhenändernng. Beides beruht anf dem Vorhandensein eines physiologischen, dem Willen unterworfenen, höchst snbtiler Abstnfungen fähigen Regnliernngsmechanismus, welcher durch das wechselnde Zusammenspiel der Mnskeln des Kehlkopfes, der Znnge, der Lippen nnd der Wangen gebildet wird. Die Physiologie der Stimme nnd Sprache ist durch die neueren, an Helmholtz nnd dessen Vorgänger anknüpfenden Untersuchnngen so weit gefördert, hat so viel positives Wissen erarbeitet, dass es für jeden Berufssänger (nnd -redner) erwünscht, für den Gesanglehrer aber geradezu Pflicht ist, sich mit diesem Teile der Aknstik eingehend zn beschäftigen, und zwar nicht nur im Interesse der Schulung, sondern auch mit Rücksicht auf die Hygiene der Stimme.

Was das Ohr betrifft, so besteht dieses aus verschiedenen, die von aussen kommenden Schallschwingungen anfnehmenden nnd auf den Hörnerven übertragenden Teilen. Das „Mitschwingen“ derselben mit dem erregenden Schall ist ein rein

physikalischer Vorgang. Nach der Theorie des Hörens von Helmholtz haben wir es in letzter Instanz im sogenannten inneren Ohre (der „Schnecke") mit einem, allerdings ganz eigenartigen, Resonanzinstrumente zu tun, einer Art von Klaviatur, deren Vibrationen die Tonempfindung auslösenden Erschütterungen der Nervenendigungen bewirken. Nnr unter dieser Voranssetzung ist es möglich, die fnndamentale und für die sprachliche Verständigung der Menschen nnter einander wie für die Musik gleich wichtige Befähigung nnseres Ohres zur Klanganalyse, d. h. znr getrennten Anffassnng gleichzeitig einwirkender Töne, zu erklären.

Die Helmholtz'sche Resonanzhypothese hat sich übrigens anch nach anderen Richtnngen bewährt. So ist sie ein vortrefflicher Führer durch das Gebiet der „seknndären Klangerscheinnngen", die unter bestimmten Bedingungen beim Zusammenklingen mehrerer Töne nebenher anftreten nnd teils physikalischer, teils physiologischer Natur sind. Von diesen kennt der Musiker meistens nur die Schwebnngen, nnd zwar aus gewissen praktischen Gründen. Er sollte aber wenigstens auch das wesentlichste von den Kombinationstönen wissen, weil sie nicht nur ebenfalls eine praktische Bedeutnng haben, sondern auch im Verein mit den Schwebnngen im Streite der modernen Konsonanztheorien eine erhebliche Rolle spielen.

Mit allen diesen Dingen ist indessen das Gebiet der physiologischen Akustik noch bei weitem nicht erschöpft. Sie gibt nns vielmehr auch Anfschlnss über die obere und nntere Tonhöhengrenze des Gehörs; über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen, die in der Mitte des Tonreiches so weit geht, dass zwei aufeinander folgende Töne, die nur um eine halbe Schwingung verschieden sind, von bestens geschnlten Hörern noch nnterschieden werden können; über das znr Wahrnehmung eines Tones nötige Minimnm seiner Daner; über das An- und Abklingen der Tonempfindung, von welchem letzteren es abhängt, wie rasch mehrere Töne (etwa im Triller) einander höchstens folgen dürfen, ohne dass eine Verschmelzung eintritt; über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonstärken; über die Hörschärfe, die Ermüdnng des Ohres und noch manches andere.

Vieles hiervon reicht schon hinüber in die psychologische Akustik, die als selbständige Disziplin noch relativ jung, aber namentlich durch die Arbeiten von C. Stumpf — es sei hier nur an dessen ansgezeichnetes nnd umfassendes Werk die „Tonpsychologie" erinnert — und seinen Schülern bereits festbegründet ist. Die psychologische Aknstik behandelt die mit den Tonempfindungen znsammenhängenden Bewusstseinstatsachen im weitesten Sinne des Wortes. Sie hat zu erklären, warum nns gewisse Intervalle konsonant, wohllautend, angenehm erscheinen, andere dissonant; in ihren Bereich fallen unter anderem die Untersnchnngen, welche das Gefühl für Reinheit oder Unreinheit der Intervalle, die Klang- nnd Tonverwandtschaft, die psychologische Begründnng der Leiterbildnng, den Charakter des Dur und Moll, das Tongedächtnis, den Zeit- und Raumsinn des Ohres betreffen.

Während die physikalische nnd die physiologische Akustik der psychologischen in vielen Beziehnngen znr Basis dienen, findet die letztere zahlreiche Anknüpfnngspnnkte bei der Geschichte der Mnsik, bei der Aesthetik, überhaupt bei so ziemlich allen Zweigen der theoretischen Mnsikwissenschaft. Und darnm kann man, je genaner man die einschlägigen Verhältnisse kennt, um so weniger darüber im Zweifel sein, dass das gründliche Stndium der musikalischen Akustik sehr wesentlich dazu beizutragen vermag, das Fachwissen des Musikers abzurunden nnd zu vertiefen.

Tonanschauung.

Von

Dr. Hermann Walsemann.

„Es ist in allen Fächern der menschlichen Erkenntnis die nämliche Sache", sagt Pestalozzi. Im Bereich der Töne trifft man darnach Erzengnisse an, die zwar infolge der besonderen Einrichtnng des Gehörsinnes eine eigenartige Materie (die Klangmaterie) anfweisen, deren bewusste Vergegenwärtigung aber in der nämlichen Weise vor sich geht, wie anf dem Gebiete des Gesichtssinnes. Eine Betätignng des Verstandes und des Urteilsvermögens ist hier wie dort das Mittel der sogenannten „Auffassung". Entsprechend der ungleichen Anffassungsfähigkeit ist der Bewusstheitsgrad der Tonerzengnisse so verschieden, wie der Bewusstheitsgrad der sichtbaren Gegenstände. Von der sogenannten Dunkelheit geht es zur Bestimmtheit, von der Bestimmtheit zur Klarheit, von der Klarheit zur Deutlichkeit. Das schlechthin dnnkele Erzeugnis ist dasjenige, welches ohne jede intellektnelle Beteiligung, lediglich durch die Funktion des Sinnes zustande kommt. Von einem „Hören" kann hier überhanpt noch nicht die Rede sein, wie Versnche mit Nengeborenen hinlänglich beweisen. Ein „unbewnsstes Hören" (vergl. Heft 28 der Mnsikpädagogischen Reformen) ist ein contradictio in adjecto. Der Ausdruck „hören" bezeichnet stets die bewnsste

Vergegenwärtigung der Schallerzeugnisse, ebenso wie Sehen die bewusste Vergegenwärtigung der Gesichtsbilder, Tasten die bewusste Vergegenwärtigung der Körper etc.

Es gibt demnach nur ein *bewusstes* Hören und ausserdem bloss noch ein Horchen, Lauschen, welche Ausdrücke indes wieder lediglich eine erhöhte Anstrengung der Aufmerksamkeit anzeigen. Aber das bewusste Hören lässt viele ungleiche Grade zu, deren wichtigste man kennen und festlegen muss, wofern man über die allmähliche Reifung der Tonanschauung etwas Begründetes ausmachen will. Ich sagte schon, dass die Bestimmtheit, die Klarheit und die Deutlichkeit die charakteristischen Punkte der *Bewusstheitsskala* sind, und will nunmehr diese Bewusstheitsgrade mit Bezug auf Tonerzeugnisse näher ins Auge fassen.

Die *bestimmte* Vergegenwärtigung der Tonerzeugnisse besteht darin, dass der *einzelne* Ton nach seinen verschiedenen Merkmalen, als da sind Höhe, Klangfarbe, Stärke und Zeitdauer, vergegenwärtigt wird. Wie wenig bestimmt sechsjährigen Kindern diese Merkmale zum Bewusstsein kommen, lehrt die erste elementare Gesangsübung, das Nachsingen eines einzelnen Tones. Man hat es dabei zunächst lediglich auf richtige Wiedergabe der Ton*höhe* abgesehen. Fragt man nach dem geeigneten Hilfsmittel für den Zweck, die dunkle Tonanschauung auf die Stufe der Bestimmtheit zu erheben, so sind hierfür Leitern oder Noten so wenig geeignet, wie „singende Knöpfe", resp. sogenannte „tönende Noten" oder Akkordanzeiger u. dergl. mehr. Das einzige naturgemässe Hilfsmittel für diesen Zweck ist vielmehr die *menschliche Stimme*, wenn es sein kann, eine Frauen- oder Kinderstimme.*) Als Ersatz für die Stimme ist die Geige wegen ihres durchdringenden, von Obertönen wenig getrübten Klanges und der veränderlichen Tonstärke allen anderen Instrumenten vorzuziehen. Nächst der Tonhöhe kommt bei der Bestimmtheit des Tonbewusstseins namentlich die *Stärke* und die *Zeitdauer* in Frage. Auch in dieser Hinsicht mangelt den Kleinen die Auffassungskraft und deshalb die Fähigkeit der Wiedergabe. Es bedarf einer weiteren Stufenfolge von Elementarübungen, um namentlich das Taktbewusstsein und das Gefühl für das An- und Abschwellen der Töne zu wecken. Als Hilfsmittel für die dynamischen Uebungen kann wieder lediglich die Stimme oder die Geige in Betracht kommen. Für rhythmische Uebungen wird man indes bald nach einem Kunstmittel suchen und einerseits in *Taktschägen* oder im *Zählen*, andererseits in den *verschieden geformten Noten* (ganze, halbe und Viertelnoten) ein solches finden. Die ersteren wirken auf das Ohr, die letzteren auf das Auge. Bei beiden handelt es sich um die Herstellung von Assoziationen, deren zum Ton hinzukommender Bestandteil ein *zeitliches Tonmass* bedeutet und dahin wirkt, dass die Schüler allmählich zum Abmessen der Töne befähigt werden. Ich muss noch hinzufügen, dass die elementaren Studien, welche die Höhe, Stärke und Zeitdauer der Töne betreffen, den ganzen Gesangunterricht hindurch fortgesetzt und durch Stimmbildungsübungen erweitert werden müssen, woraus folgt, dass die Stimme bezw. Geige und die Noten ihre grundlegende Bedeutung für die Bestimmtheit des Tonbewusstseins auf keiner Stufe des Gesangunterrichts verlieren.

Die *klare* Vergegenwärtigung der Tonerzeugnisse besteht darin, dass *mehrere Töne in ihrem Verhältnis zu einander* bewusst werden. Was im Bewusstsein zur Tonanschauung hinzukommt und den Bewusstheitsgrad derselben erhöht, ist natürlich keine Tonmaterie, auch kein Tonmerkmal, sondern ein *Tonverhältnis*, d. i. die Vergegenwärtigung der *Tonunterschiede*. Was hierbei tätig ist, ist folglich nicht das Gehör (von welchem bloss die *Tonbestimmtheit* abhängig ist), sondern das *Urteilsvermögen*. Dieses prägt die *Intervalle*, deren Aufeinanderfolge *Melodie*, deren Gleichzeitigkeit *Akkord* genannt wird. Wie wenig leistungsfähig die Kinder anfangs in diesen Dingen sind, beweist das Unreinsingen und die Schwierigkeit bei der Einführung des mehrstimmigen Gesanges. Es bedarf mithin auch für den Zweck der Klarheit des Tonbewusstseins einer Stufenfolge von Elementarübungen, die den Charakter von *Einstimmungs-* (Akkord-) bezw. *Treffübungen* an sich tragen. Fragt man nach einem für den Zweck der *Klarheit* des Tonbewusstseins geeigneten Hilfsmittel, so liegt auf der Hand, dass Stimme oder Geige, so notwendig sie für den anderen Zweck der Tonbestimmtheit sind, hierfür als geeignet nicht in Betracht kommen, denn *Tonverhältnisse* gehen aus *keinem* Instrument hervor, selbst nicht aus „singenden Knöpfen". Sie sind vielmehr ein Erzeugnis des Geistes, eine Zutat unseres Intellekts zum Erzeugnis unseres Gehörsinnes. Deshalb sind auch klingende Hilfsmittel aller Art für diesen Zweck wirkungslos. Es kommt lediglich darauf an, dem *Urteilsvermögen Anhaltspunkte* zu bieten für die *verstandesmässige Festsetzung der Tonverhältnisse*. Irgend welche Schallmaterie kann solche nicht geben; nur „stumme Hilfsmittel" können sie bieten. Aus eigner Erfahrung kann ich bestätigen, dass die bekannte Leiter die Anstellung von Treffübungen aufs beste unterstützt; indes versagt sie bei Akkordübungen. Da ausserdem in Rücksicht auf die Bestimmtheit des Tonbewusstseins hinsichtlich der Zeitdauer die *Noten* unentbehrlich sind, so liegt es nahe, diese von vornherein auch zu Akkord- und Treffübungen zu benutzen; denn so

*) Anm.: In Volksschulklassen sind stets geeignete Vorsänger unter den Kindern zu finden.

wirksam die Leiter anch ist, sie nötigt zn einem Wechsel mit dem Hilfsmittel, nnd diesen wird mau mit Vorteil vermeiden, falls das spätere Hilfsmittel geeignet ist, den Zweck des früheren zu erfüllen. Nnn ist das Notensystem an sich ein sehr einfaches Gebilde, nnd hinsichtlich der Tonstufen verdentlicht es alles, was zn wissen not tut. Die nenere Erfindung der Wandernote nnd namentlich Gusindes Stielnote macht die Tonabstände nicht nur sinnfällig, sondern in gewissem Sinne anch reizvoll. Der Anreiz der Bewegung zwingt geradezu das Kind, mit seinem Tonbewnsstsein zu folgen nach oben oder nach unten, nm so oder so viel Stufen. Mir ist deshalb nicht zweifelhaft, dass die Noten nnd Notensysteme in der soliden Form, in welcher die „Gnsinde'sche Singemaschine“ sie herzeigt, nicht nur die Leiter vollkommen entbehrlich macht, sondern auch für die Erzielnng der Klarheit in der Tonanschaunng überhaupt das natürliche nnd umfassende Hilfsmittel abgibt. Verkennen könnte dies anch nnr, wer noch nicht begriffen hat, dass in der Anschauung mehr steckt als Materie,*) in der Tonanschaunng mehr als Ton, dass die Reife dieser, wie jeder anderen Anschaunng nicht vom Sinn, sondern wesentlich vom Urteilsvermögen ausgeht nnd durch einen abmessbaren Bildgehalt gestützt wird.

Es erübrigt noch, die Dentlichkeit der Tonerzeugnisse in den Kreis der Betrachtnng zu ziehen. Deutlich ist auf diesem, wie auf jedem anderen Gebiete, was dem Sinne nach verstanden wird nnd eben deshalb von allen anderen unterschieden werden kann. Auch jedes Tonganze hat einen Sinn; es ist der Ansdrnck gewisser Stimmnngen und Willensregungen. Um diesen psychischen Gehalt aus der Tonanschaunng zn entnehmen, bedarf es einerseits der Fähigkeit, sich ein Tonganzes zn vergegenwärtigen, nnd andererseits einer Stimmnngsfähigkeit. Der Weg zu dieser letzten Stufe des Tonbewusstseins geht naturgemäss nicht dnrch Elementarübungen, sondern recht eigentlich durch Gesangsübnngen. Nicht als ob es vor allen Dingen daranf ankäme, möglichst viele Lieder, Gesänge etc. gedächtnismässig zn beherrschen; aber darauf kommt es an, dass das Gesungene der vollkommene Ansdrnck geistiger Inhalte tatsächlich werde. Verständnis des Textes nnd künstlerischer Vortrag sind die Mittel der Erhebnng der Tonanschauung auf die Stufe der Dentlichkeit.

*) Vergl. hierzu: Das Wesen der Anschannng, abgedrnckt in der „Lehrknnst“, Jahrgang 1906, Heft 1—3.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

An der Berliner Universität liest im Sommersemester Prof. Dr. Hermann Kretzschmar über „Hanptwerke der Kirchenmnsik“ nnd über „Händel“, Prof. Dr. Max Friedländer: „Allgemeine Geschichte der neneren Musik“, Prof. Dr. Oscar Fleischer: Mnsikgeschichte des Mittelalters“, „Mnsikgeschichte Berlins nnd des Preussischen Hofes“, Dr. Joh. Wolf „Mnsikgeschichte des 15. Jahrhnnderts“. In Breslan Prof. Dr. E. Bohn über „Richard Wagner's Lohengrin“; Darmstadt Dr. Willibald Nagel: „Karl Maria v. Weber“, „Die Meistersinger in der Geschichte, Dichtung und Mnsik“; Halle Dr. Hermann Abert „Geschichte des dentschen Studentenliedes“, „Allgemeine Musikgeschichte von 1600 an“; Leipzig Prof. Dr. Hngo Riemann „Einführung in die Mnsikgeschichte“, „Einführung in die Aesthetik der Musik“, Prof. Dr. Artur Prüfer „Das Leben Richard Wagner's nnd die Bayreuther Bühnenfestspiele Sommer 1906“, Tristan nnd Isolde“, „Parsifal“; München Prof. Dr. Adolf Sandberger „Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper nnd des musikalischen Dramas“, Dr. Kroyer „Geschichte des Oratoriums und der Passion“, Freiherr v. d. Pfordten „Sage und Geschichte in ihren Beziehungen zur Tonkunst vom Altertnm bis zur Gegenwart“.

Von der Königl. Mnsikschule zu Würzburg wnrde am 16. Mai nnter Leitnng Hofrat Dr. Kliebert's Mozart's „Requiem“ aufgeführt. Als Solisten wirkten mit die Damen Panla Bauer nnd Agnes Leydhecker, die Herren Hngo Heydenblnth und Arthnr van Eweyk, Orgel Gretchen Höller.

Das Konservatorinm der Mnsik zu Kassel, Direktorin Frl. Lnise Beyer, veranstaltete kürzlich einen Mozart-Abend, an dem 3 Mozart'sche „Klavierkonzerte“ von Schülerinnen der Anstalt vorgetragen wurden. Es waren das „D-moll-Konzert“ mit Kadenzen von Reinecke, das Konzert in „Es-dnr“ für 2 Klaviere nnd das „F-dur-Konzert“ für 3 Klaviere. Die Ausführnng war eine änsserst wohlgelungene, technisch, mnsikalisch und rhythmisch präzis. Eine reizvolle Unterbrechnng gewährten die Liedervorträge der Grossh. hessischen Kammersängerin Fr. Mathilde Haas-Knaner ans München, die sieben Lieder Mozart's mit schönem verständnisvollen Vortrage sang.

Frl. Ina Löhner-Nürnberg veranstaltete mit den Lehrerinnen und Seminaristinnen ihrer Anstalt eine mnsikhistorische Anfführung, bei der Werke von Ramean: „Konzert für 2 Klaviere“, Knhnau: „Biblische Sonate“, Mozart: „Konzert

für 3 Klaviere“ nnd Beethovens „Sonate“ op. 53 zn Gehör kamen. Frl. Löhner leitete die Aufführung dnrch einen kleinen Vortrag über die beiden erstgenannten Werke ein, indem sie sie in ihrer zeitgeschichtlichen Stellung, ihrem architektonischen Aufbau, ihrer Harmonik, Melodik und der ästhetischen Bewertung ihres Inhalts schilderte. In einer derartigen Beleuchtung dürfte das Vorführen der Werke der alten Meister erst das richtige Verständnis bei den Hörern wecken und die eigentümlichen intimen Schönheiten, welche sie in sich bergen, enthüllen. Frl. Löhners Unternehmen verdient regste Nachahmung.

Vermischte Nachrichten.

Prof. Dr. Joseph Joachim wurde von der Stadt Bonn zum Ehrenbürger ernannt.

Direktor Gustav Lazarus, Berlin, erhielt vom König von Serbien den St. Sawa-Orden III. Klasse.

In Berlin hat sich ein Friedrich Kiel-Bund gebildet. Er stellt es sich zur Aufgabe, den in Vergessenheit geratenden Kompositionen dieses Meisters den Platz wiederzugewinnen, den sie ihrem hohen musikalischen Wert nach zu beanspruchen haben. Die erste Veranstaltung des Bundes fand bereits am 19. Mai im Saal des Künstlerhauses statt.

Kiel, der, wie allen Musikfreunden bekannt, eine Fülle wertvoller, ernster Musik für Orchester, Kammerinstrumente und Chor geschaffen hat, war von 1865 bis 1885 in Berlin am Stern'schen Konservatorium und an der Hochschule für Musik tätig. Deswegen ist Berlin die richtige Stätte für den Kiel-Bund und für eine erhöhte Pflege der Kiel'schen Kompositionen.

Das für Berlin geplante „Händel-Fest“ ist auf den 25., 26. und 27. Oktober anberaumt. Den Vorsitz über das Fest führt Graf Hochberg, der Kronprinz hat das Protektorat übernommen. Am ersten Tage findet eine Aufführung von „Israel in Egypten“ durch den Philharmonischen Chor unter Professor Siegfried Ochs statt. Der zweite Tag wird durch die „Cäcilien-Ode“ (Chor und Orchester der Hochschule für Musik) unter Professor Joachim's Leitung, sowie durch ein Concerto grosso, ein Orgelkonzert und Kammerduette ausgefüllt, während am dritten Tage Professor Schumann mit der „Singakademie“ den „Belsazar“ zu Gehör bringt.

Eine künstlerische Darbietung ersten Ranges war das Orgelkonzert, das der bekannte Orgelvirtuose Carl Straube aus Leipzig am 8. Mai in der hiesigen Garnisonkirche gab. Das sehr reichhaltige Programm enthielt drei Orgelstücke von Dietrich Buxtehude (1637—1707): „Ciaconna“, G-moll, „Präludium und Fuge“ und „Passacaglio“ in D-moll, ferner Liszt's „Weinen, Klagen-Variationen“ aus Bach's H-moll-Messe und Reger's Choral-Fantasie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und die „B-A-C-H-Fantasie und Fuge“. Mit sämtlichen Vorträgen bekundete der Konzertgeber auf's neue seine gediegene Künstlerschaft, vornehmlich in der kunstvollen, feinsinnigen Behandlung der Register leistete er geradezu Meisterhaftes.

Die vor einiger Zeit angekündigte Begründung der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H. hat am 7. Mai, dem Geburtstage des grossen Tondichters, zu Berlin stattgefunden. Zweck der Gesellschaft ist der Erwerb der Urheberrechte und Aufführungsrechte an Werken von Johannes Brahms und die Verbreitung dieser Werke, sowie die Pflege des Andenkens an Johannes Brahms und aller auf sein Leben und Schaffen bezüglicher Dinge. Das Stammkapital der Gesellschaft beträgt vorerst 80000 Mk. — Den Aufsichtsrat der Gesellschaft bilden die Herren Prof. J. Joachim-Berlin, Ehrenvorsitzender, Kommerzienrat Alex. Lucas-Berlin, Vorsitzender, Dr. Josef Reitzes-Wien, stellvertretender Vorsitzender, Prof. Max Friedlaender-Berlin und Rechtsanwalt Dr. Victor Schnitzler-Cöln. Geschäftsführer ist Herr Hans Simrock zu Berlin.

Der Rat der Stadt Leipzig hat 15000 Mk. als Beitrag zur Errichtung des „Bach-Denkmals“ in Leipzig durch die neue Bach-Gesellschaft bewilligt.

Das Grossherzogliche Hoftheater in Darmstadt brachte in der Zeit vom 3.—11. Mai Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ in strichloser Aufführung und ausschliesslich mit eigenen Kräften so vorzüglich zur Wiedergabe, dass man die 4 Vorstellungen als eine künstlerische Tat ersten Ranges bezeichnen darf. Von den Darstellern ragten Herr Spemann als prachtvoller „Loge“ und glänzender Vertreter der „Siegmund“- und „Siegfried“-Partien, Herr Stephani als „Fasolt“, „Hunding“ und „Hagen“, Herr Dr. Kuhn als sehr charakteristischer „Mime“, sowie Fräulein Pracher als „Sieglinde“ und „Gutrune“ besonders hervor. Aber auch Frau Kaschowska („Fricka“, „Brünnhilde“), Herr Weber („Wotan“, „Günther“) und Herr Gessner („Alberich“) boten grosszügige und in vielen Einzelheiten ausgezeichnete Leistungen. Das mit voller künstlerischer Hingebung spielende Orchester stand unter der Leitung Herrn Hofrat de Haan's, die auf sehr hoher Stufe stehende Inszenesetzung war von dem Herrn Oberregisseur Waldeck und Herrn Obermaschinendirektor Schwerdtfeger besorgt. Das, das grosse

neue Haus allabendlich bis zum letzten Platz füllende Publiknm spendete enthusiastischen Beifall.

H. Sonne.

Am 7. Mai kam in München die D-moll-Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Friedrich Klose durch den Vereinigten Orchestervereins-Chor, den Porges-Chor, den Orchesterverein unter Leitung von Kapellmeister Schilling-Ziemssen zur Aufführung.

Die Neue Bachgesellschaft erlässt zur Ausgestaltung des Bach-Museums zu Eisenach den Aufruf, dass an Gaben besonders willkommen wären: I. Die Werke J. S. Bach's und zwar Urhandschriften, Faksimile, Abschriften, gedruckte Ausgaben aller Art; II. Briefe und Urkunden Bach's; III. Schriften über Bach; IV. Bildnisse Bach's; V. Bilder aus den Stätten seiner Wirksamkeit; VI. Werke, Handschriften, Bilder der anderen Bach's, ferner von Vorgängern, Lehrern, Zeitgenossen, Schülern u. s. w.; VII. Thüringer Hausrat aus Bach's Jugendzeit; VIII. Barmittel zur Herrichtung und Einrichtung des Bachhauses, sowie zu einem Fonds zur Erweiterung und Verwaltung des Bachmuseums. Die Verwaltung des Bachmuseums untersteht einem „Ausschuss für das Geburtshaus J. S. Bach's", ihm gehören an die Herren: Dr. G. Bornemann-Eisenach, Hofrat Dr. v. Hase-Leipzig, Prof. Dr. Joachim-Berlin, Prof. G. Schumann-Berlin, Gen.-Musikdir. Fr. Steinbach-Köln.

Das berühmte, als musikhistorisches und ästhetisches Quellenwerk geschätzte Buch „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" von Johann Joachim Quantz, dem bekannten Flötenlehrer Friedrichs des Grossen, ist soeben bei C. F. Kahnt Nachfolger Leipzig, im Neudruck nach dem Original: Berlin 1752 erschienen und von Dr. A. Schering mit kritischen Anmerkungen versehen worden.

Der Pianistin und Komponistin Mary Wurm ist vom Herzog von Anhalt-Dessau gelegentlich ihres Spieles am 4. Mai im dortigen Hofkapell-Konzert der Orden 1. Klasse für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Auf dem 83. niederrheinischen Musikfest, das vom 3. bis 5. Juni in Aachen stattfindet, werden als Festdirigenten Prof. Schwickerath-Aachen und Felix Weingartner-Berlin fungieren. Der erste Tag ist Bach gewidmet, von dem die H-moll-Messe und eine Suite zu Gehör kommen. Der zweite Tag bringt u. a. Brahms' Rhapsodie aus Goethe's „Harzreise", den „13. Psalm" und die „Faust-Symphonie" von Liszt. Das Programm des letzten Tages enthält u. a. die beiden Weingartner'schen Gesänge für achtstimmigen Chor mit Orchester „Traumnacht" und „Sturmhymnus".

Die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat jetzt Dr. Walter Niemann-Leipzig allein übernommen, da Dr. Arnold Schering wegen anderweitiger Arbeiten seinen Posten niederlegen musste.

Bücher und Musikalien.

F. Blumenfeld, op. 36. Etude. op. 37. Zwei Stücke.
Jos. Wihtol, op. 32. Acht lettische Volksweisen. op. 33. Zwei Miniaturen.
A. Scriàbine, op. 44. 3 Poesien. op. 45. Scherzo. op. 46. 3 Stücke. op. 47. Quasi Valse.

M. P. Belaïeff, Leipzig.

Die oben genannten neurussischen Autoren haben sich schon seit geraumer Zeit in der musizierenden, und speziell in der klavierspielenden Welt vorteilhaft bekannt gemacht. F. Blumenfeld erscheint dieses Mal mit zwei Werken, deren ersteres, die As-dur-Etude des op. 36, ich unbedingt bevorzuge. Sie ist für die linke Hand allein geschrieben, strebt die Uebung in weitem Akkordspiel unter gleichzeitiger Berücksichtigung scharf melodischen Pointierens an und ist für Uebung und Vortrag gleich angelegentlich zu empfehlen. Die beiden Stücke („Elegiaco" und „Patetico") des op. 37 sind allerdings an sich garnicht uninteressant, stehen aber unter dem Eindruck unverkennbar gleichförmiger Stimmung und sind in melodischer Hinsicht ziemlich schwerflüssig, in harmonischer von reichlicher Gesuchtheit und gepfefferter Chromatik, die keineswegs immer sympathisch berühren wird.

Unter den acht Volksweisen von Joseph Wihtol (op. 32) ist gar manches sehr Hübsche und Ansprechende zu finden. Sie sind durchgängig dem lettischen Volksliederschatze entnommen und von genanntem Tonsetzer in das entsprechende Gewand geschickt eingekleidet worden, sodass acht stimmungsvolle kleine Klavierstücke entstanden, die als musikalische Augenblicksbilder höchst passend zum Vortrag im Salon und als Mittel zur Belebung des Pianofortenunterrichtes verwendet werden können. Op. 33 bietet zwei kleine Stücke, die kaum über Anfänge einer liegengebliebenen Skizze hinausreichen. Das erste von beiden „In's Album" ist ein liebenswürdiger Gedanke, das zweite „Sans sommeil" ein wunderliches Stück, dem kaum viel abzugewinnen ist.

Auch die Klaviersachen von A. Scriàbine op. 44, 45, 46 und 47 sind immer nur knapp ein Dutzend Zeilen von Umfang, Gedankensplitter eines sicher sehr begabten Tonsetzers. Es schadet den kleinen Kompositionen ganz ungemein, dass der Spieler (wie auch die Hörer) ihnen gegenüber garnicht zur Konzentration gelangen kann, denn — wie begonnen, so zerronnen, kaum gibt man sich mit einem gewissen Behagen dem zu er-

wartenden Genusse hin, so ist das hübsche Geschichtchen auch schon wieder zu Ende, eine Art tonsetzerischen Vexirspiels, dessen man unter keinen Umständen recht froh werden kann. Umsomehr, als man doch zum wenigsten die Ueberzeugung aus den in Rede stehenden Sachen mit hinwegnimmt, der Autor könne viel reichlicher spenden, wenn er eben nur wollte.

Max Burger, op. 28. Fünf Vortragsstücke für Violoncello und Pianoforte.

Chr. Friedr. Vieweg, Gross-Lichterfelde-Berlin.

In seinem op. 28 bietet Max Burger fünf kurz gehaltene, sehr dankbare und musikalisch empfundene Vortragsstücke für Violoncello und Pianoforte dar. Sie sind melodisch recht reizend und ansprechend und wollen zu einer hochwillkommenen Ergänzung als Uebungsmaterial in das Lagenspiel dienen. Unzweifelhaft sind sie hierzu bestens geeignet und verdienen vielseitige Beachtung, um dem streng geregelten systematischen Lehrgange als nicht unwesentliche Bindeglieder eingereiht zu werden. Im Hinblick auf gedachten pädagogischen Zweck hat der Autor für genaue Angabe des Fingersatzes und Bezeichnung der Stricharten eifrig und lobenswert Sorge getragen.

Josef Weiss, op. 25. Lebenswogen. Konzertstücke.
op. 26. Zwei Intermezzi.
op. 27. Zwei Charakterstücke.
op. 28. Sturmmarsch.
op. 29. Variationen und Fuge.
op. 32. Fünf Stücke.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Unter den oben angezeigten Werken für Klavier von Josef Weiss vermag ich nur dem op. 29, Variationen und Fuge, einige Anerkennung zu zollen. Der Komponist bezeigt hier tatkräftigen Willen und gibt gewiss sein Bestes. Aber es ist eben relativ. Auch in der Fuge geht es bei aller Anlehnung an Seb. Bach doch nicht recht vorwärts. Es ist alles mehr kombiniert als komponiert und es ermangelt der Erfindungs- und Gestaltungskraft. Noch sind dem Tonsetzer die Flügel nicht erstarkt, einen hohen Flug zu tun. Aber das in Rede stehende Werk lässt wenigstens erkennen, dass sein Urheber vielleicht allmählich auf eigenem Grund und Boden stehen wird. Und darum sei davon an dieser Stelle wenigstens Notiz genommen.

Eugen Segnitz.

Swan Hennessy, op. 19. Aus dem Kinderleben. 6 kleine Tonbilder.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie zarte Improvisationen einer Dämmerstunde muten diese kleinen Klavierstücke an. Es liegt ein feiner poetischer Hauch über den einzelnen Miniaturbildchen. Für Kinderhände sind sie nicht geschaffen, der weitgriffige Klaviersatz würde schon allein ein Hindernis sein. Am einfachsten gibt sich das Puppenwiegenlied No. 1 mit seiner schlichten Harmonie in As-dur. Der Puppentanz No. 2 ist voll feinen, drolligen Humors, er verlangt ein derbes Herausbringen der Effekte. Sehr hübsch erdacht ist „Schläfriges Kind“, es enthält viel rhythmische Feinheiten, welche genau beachtet werden müssen, um die beabsichtigte Stimmung des Stückchens wiederzugeben. „Auf Wiedersehen“ ist von zarter Klangfarbe. Das Legatospiel in der linken Hand mit oben liegender Melodie wird durch weite Griffe erschwert, man gebe es also nur Schülern mit normal entwickelten Händen. Sie werden an den Sachen ihre Freude haben und, wenn sie technisch für die Mittelstufe gefördert sind, sich auch inhaltlich die Bilder aus dem Kinderleben unschwer zu eigen machen.

M. J. Rehbein.

Edgar Vogel, op. 1. Vier Lieder nach Worten von Richard Dehmel, für eine Singstimme und Klavier.

Carl Simon, Berlin.

Jedes op. 1 wird immer unsere besondere Aufmerksamkeit und Teilnahme wach rufen. Wenn wir uns auch nachgerade mit dem Gedanken vertraut machen müssen, dass unsere nervös hastende, von materiellen Interessen aller Art beherrschte Zeit nicht mehr imstande ist, grosse, in beschaulicher Ruhe und konzentrierter Innenwelt gedeihende Genies hervorzubringen, so darf man immer gespannt sein, nach welcher Seite hin das neue Reis an dem mächtigen Entwicklungsbaum der Tonkunst sich ansetzen und ob es sich wohl mit der Zeit zu einem früchtetragenden Zweig gestalten wird. Die erste Zeile des ersten Liedes gewährt freilich nach dieser Richtung hin einen wenig hoffnungsreichen Ausblick, denn der dritte Takt mit seinem Ganzschluss ist von einer Gewöhnlichkeit und Ungeschicklichkeit, wie man sie von einem guten Musiker heutigen Tags nicht mehr erwarten sollte. Dieser ominöse Takt bleibt aber glücklicherweise ohne Nachfolger und wir erkennen schon in der zweiten Hälfte des Liedes an der gewählten und doch logischen Akkordfolge, besonders wenn der Schluss in die Unterdominante einbiegt, dass ein tüchtiges und ehrliches Streben sich aus den Fesseln der Alltäglichkeit zu erheben sucht. Auch sonst sind die Lieder reich an stimmungsvollen Zügen, die in der dritten Nummer, der weitaus bedeutendsten des Heftes, sogar tiefere Herzenstöne anschlagen und sich dadurch vorteilhaft von den überkünstelten und empfindungsleeren Grübeleien der meisten Ultra-Modernen unterscheiden. Auch auf eine flüssige und melodische Behandlung der Singstimme ist überall Bedacht genommen. Um so empfindlicher machen sich dafür allerlei Inkorrektheiten und Verstösse in der Deklamation und im harmonischen Satz be-

merkbar. Zuerst hielt ich die Betonung 3/4 „Eine Stimme singt am Wassersturz“ für einen Druckfehler, da sich aber diese falschen Betonungen wiederholen, wie 4/4 „Ich bin im Grase“ und 4/4 „So hab' ich es noch nie“ u. s. w., so kommt man auf die Vermutung, der Komponist sei trotz seines deutschen Namens ein Ausländer und beherrsche nur unvollkommen die deutsche Sprache, die sich gegen keine sprachliche Sünde so ausserordentlich empfindlich zeigt wie gerade gegen falsche Betonungen. Von sonstigen Inkorrektheiten seien angeführt: Im dritten Lied hat das Gis in der dritten Kolonne unter dem Wort „Mitternacht“, ebenso am Schluss der Nummer keinen Sinn und muss sich in As verwandeln, im letzten Akkord derselben Kolonne fehlt das C über der Septime. Auf Seite 11 in der dritten Kolonne muss es im zweiten Takt Des statt Cis heissen und im darauffolgenden Takt im Bass wieder Ces statt H. Auf Seite 4, zweiter Takt, letzte Reihe steht dreimal nach einander auf dem vierten Viertel der Klavierbegleitung eine Fermate, während in der Singstimme diese Fermaten fehlen, nur wenn beim 4. Mal die Singstimme schweigt und nun die Fermate in der Begleitung zum erstenmal voll zur Geltung gelangen könnte, ist sie nicht angezeigt. Ebenso unordentlich sieht es mit den dynamischen Bezeichnungen und Phrasierungsbögen aus, die ausser im ersten Lied nirgends mehr vorkommen. Möglich, dass diese Mängel teilweise auf Druckfehler zurückzuführen sind, aber schliesslich ist der Komponist in heutiger Zeit auch für Druckfehler verantwortlich, denn er hat mit dem Recht auch die Pflicht, die letzte Korrektur selbst zu übernehmen. Ich habe mich deshalb mit diesem op. 1 länger beschäftigt, weil ich es für unverantwortlich halte, wenn sich ein Erstlingswerk, das von Talent zeugt, in derartig verwahrlostem Zustand der Oeffentlichkeit vorstellt.

Arno Kleffel.

Briefkasten.

A. Z., Hannover. Die Deppe'sche Lehre von E. Caland ist bei Ebner, Stuttgart, erschienen.

R. B., Warschau. Frl. Tony B. wohnt Hamburg, Papenbuderstr. 3.

Auf mehrfache Anfragen. Das Kongres-buch erscheint bestimmt, Vorbestellungen werden bei der Geschäftsstelle, Ansbacherstrasse 37, entgegengenommen.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 10.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Antragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode **Viardôt-Garcia.**
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.**
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandatenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • •
Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Die neuen Ausgaben von Berlioz' Instrumentationslehre.

Von

J. Vianna da Motta.

Als die Verlagshandlung Peters ankündigte, dass Richard Strauss eine neue, ergänzte Ausgabe von Berlioz' Instrumentationslehre veranstalten würde, entstand eine gespannte Erwartung. Denn gerade von einem solchen Meister des Orchesters, und man kann wohl sagen, dem grössten Farbenkünstler seit Wagner, konnte man die überraschendsten Aufschlüsse über die Behandlung des Orchesters erwarten. Jedoch erweckte es Befremden, dass ein solcher Künstler nicht ein selbstständiges, ganz neues Werk schreibe, sondern sich begnüge, ein vorhandenes zu ergänzen. Wenn man bedenkt, wie weit Strauss über Berlioz hinausgegangen ist, so musste man annehmen, dass es notwendig sei, eine Instrumentationslehre von ganz neuen Gesichtspunkten aus zu schreiben. Andererseits konnte man fürchten, dass, wenn Strauss sich nur vornehme, Berlioz zu ergänzen, er nicht aus eigenem Bedürfnis über diesen Gegenstand sprechen, sondern nur dem alten Werke einige moderne Zusätze anflicken würde und doch eigentlich das beste, das er sagen könnte, für sich behalten.

Jetzt aber, da das Werk vorliegt, muss man gestehen, dass keine dieser Befürchtungen eingetroffen ist. Man kann es wirklich als die Instrumentationslehre von R. Strauss ansehen, so bedeutend und erschöpfend sind seine Zusätze. Und dass er sich an das Werk Berlioz' anlehnt, ist auch berechtigt. Denn was dieser schon so unübertrefflich schön gesagt hatte, nämlich die poetische Charakteristik der Instrumente, wozu das noch einmal versuchen? Es blieben ja noch andere und grosse Aufgaben für den Bearbeiter übrig. In dem Punkt, wo Berlioz mangelhaft ist, in der methodischen Anleitung zum Instrumentieren, zum Mischen der Klangfarben, hatte er schon eine Ergänzung gefunden, die ebenfalls kaum zu übertreffen sein wird, in Gevaert's Instrumentationslehre, die deshalb auch seit ihrem Erscheinen durch diese Bedeutung Berlioz stark in den Hintergrund gedrängt hatte. Wenn man noch dazu bedenkt, dass Gevaert die zu seiner Zeit modernste Technik behandelte, so wäre also Berlioz' Werk trotz seiner Bedeutung mit der Zeit in Vergessenheit geraten. Durch Strauss ist es

nun vor diesem Schicksal bewahrt geblieben, sodass wir doppelt dankbar sein müssen für seine Tat. Er erweckt Berlioz' Werk zu neuem Leben, gibt uns seine eigene Lehre dazu und verweist uns für alles Methodische auf Gevaert. Wieviel weiser und vornehmer das ist, als wenn er durch ein ganz neues Werk versucht hätte, jene beiden, jedes in seiner Art unübertrefflichen Lehrbücher zu überbieten!

Die Erwartung, dass Strauss uns neue Aufschlüsse über die Kunst der Orchesterbehandlung geben würde, wird vollauf befriedigt. Gleich das Vorwort entwickelt in 3¹/₄ Seiten eine Fülle von neuen Gedanken. Von grösstem Wert für Orchesterkomponisten wird die Entdeckung sein, dass die Klangwirkungen des Wagner'schen Orchesters vor allem der reichen Polyphonie zu verdanken sind. Sodann der Hinweis auf die weit kompliziertere Polyphonie an Beethoven's letzten Quartetten denn in seinen Symphonien und den Wert dieses Studiums für die Instrumentation. Das Streichquartett als Grundlage des Orchesters erhält durch die wenigen historischen Hinweise eine lichtvolle Begründung.

Die Zusätze im Verlauf des Werkes sind etwas unschön durch eine Schlangenlinie am Rande bezeichnet. Vielleicht wäre ein etwas verschiedener Druck besser gewesen — jedoch ist das unwesentlich.

Auf das sorgfältigste sind alle Lücken in Berlioz' Darstellung ausgefüllt: in Bezug auf die Fortschritte in der Technik, neue Klangwirkungen, Erfindungen an alten oder von neuen Instrumenten. Der Stil ist frisch, kraftvoll, literarisch sorgsam und oft poetisch, doch nie verschwommen, sondern immer präzis und knapp. Kurz, Strauss zeigt sich als ein belesener und gewandter, geistvoller Schriftsteller. Die Charakteristik der Klangwirkungen ist ganz vorzüglich. Man lernt nicht nur viel von diesem Buch, man liest es auch mit wahrem Genuss.

Bei der Bedeutung, die Wagner für das moderne Orchester hat, ist es nicht zu verwundern, dass unter den neu hinzugefügten Beispielen die aus Wagner's Werken bei weitem überwiegen: über 60; von Liszt nur 3, von Verdi eins, von Strauss 8, von anderen modernen Komponisten keine. Sehr dankenswert ist die Länge der Beispiele, die oft sich auf viele Seiten ausdehnen.

Sehr fein sind bei neuen Instrumenten die Hinweise, wie man sie am besten verwenden *könnte*. Ueberall wird die reichste Anregung geboten, nicht nur das Errungene erklärt, sondern auch Pfade für die Entwicklung gezeigt. Und welch ehrlicher Künstler hier spricht, erkennt man daran, wenn Strauss freimütig gesteht: „ich beging den Fehler —."

Neben dieser glänzenden Arbeit eines grossen schaffenden Musikers, der zugleich die reichsten Erfahrungen als Dirigent besitzt, erscheint eine andere Ergänzung der Berliozschen Instrumentationslehre etwas bescheidener, die von Widor, dem Pariser Komponisten und Organisten, unter dem Titel: „Die Technik des modernen Orchesters", bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Diese Verlagshandlung veranstaltete als Teil der Gesamtausgabe von Berlioz' Werken, die Weingartner besorgt, eine neue Ausgabe der Instrumentationslehre und gab Widor's kleines Buch als Supplement dazu heraus. Es ist sehr fein und mit grosser Kenntnis geschrieben, aber ohne rechte Begeisterung, mehr in einem trocknen Lehrstil und etwas telegrammartig aufzählend. Es schien so sehr auf Raumersparnis anzukommen, dass die Beispiele oft nur 3 oder 4 Takte bringen und die Instrumente derselben Gruppe auf ein System zusammengezogen sind oder nur die Partie des betreffenden Instrumentes ausgezogen wird. Man vermisst auch oft die Angabe des Werkes, in welchem die Stelle vorkommt. Dagegen sind mehr Komponisten, namentlich französische, vertreten, als bei Strauss. Zuverlässige Belehrung in allen Einzelheiten wird man auch bei Widor finden, nur nicht allgemeinere und tiefere Gesichtspunkte. Etwas ja büsst das Werk auch dadurch an Reiz ein, dass es eine Uebersetzung ist, wenn auch eine gute (von H. Riemann).

Es ist wohl hier am Platze, drei vorzügliche Werke zum Studium der Persönlichkeit Berlioz' zu empfehlen: die Biographie von Prod'homme (bei Delagrave, Paris), dem durch seine ausführlichen Studien über die Hauptwerke Berlioz' bekannten Kenner, der uns nun eine Biographie gibt, die alles vorhandene Material, namentlich die Briefe, auf das vollständigste verarbeitet und mit freiem Geist ohne Beschönigungssucht geschrieben ist. Es gibt leider in Berlioz' Charakter Punkte, die ihn verdunkeln, wie sein offenbarer Neid auf Wagner, die Abkühlung gegen Liszt wegen dessen Freundschaft mit Wagner, und dann gar sein Verhältnis zu Frauen. Prod'homme versteckt nichts, entschuldigt nichts, aber deckt es auch nicht gehässig auf, sondern bestätigt

nur die traurigen Tatsachen mit Sympathie für Berlioz' Leiden.

Sehr lebendig tritt seine Persönlichkeit hervor in den kurzen, aber höchst amüsanten und ergreifenden Erinnerungen von Legouvé (deutsch bei Breitkopf & Härtel).

Im selben Verlag erschien R. Louis' Buch über Berlioz, das eine tief eindringende Darstellung des Wesens seiner Kunst enthält. Wie aus der Feder dieses geistvollen Autors, vereinigt sich hier die Empfindung des Musikers mit der Denkschärfe des Philosophen. Es wird die Bedeutung und die Grenze des Geistes Berlioz' nicht vortrefflicher gefasst werden können.*)

*) Eine ausführliche Besprechung des letztangeführten Werkes folgt.

Die Tonbildung im modernen Klavier-Unterricht.

(Erste Stufe: Fingerbildung.)

Von

A. Wadsack.

Ein Haupterfordernis aller musikalischen Betätigung und mithin auch das Hauptziel jeden Musik-Unterrichtes ist die Bildung eines veredelten Kunsttones. Die menschliche Stimme kommt dem Ideal des Kunsttones am nächsten, sowohl was die Eigenschaft des Tones selbst angeht — seine Beseelung, sein inneres Leben — als auch in ihrer Fähigkeit, den Ton zu tragen, zu schwellen und zu verhauchen. Alle anderen Instrumente wetteifern in der Nachahmung dieser Toneigenschaften, und je näher sie der menschlichen Stimme kommen, desto edler, bevorzugter sind sie. Wollte man eine Rangliste unter den Instrumenten stellen, so gebührte den Saiten-Instrumenten wegen jener Fähigkeit, die Töne zu tragen, an- und abzuschwellen, die erste Stelle — — die Klaviere kämen ganz zuletzt. Die eigenartige, von allen anderen Instrumenten abweichende Tonerzeugung der Klaviere durch den Schlag, ihr Hammermechanismus, macht trotz aller Verbesserungsbestrebungen in der Klavier-Baukunst ein Schwellen und Ineinanderfliessen der einzelnen Töne unmöglich. Nur der allerhöchsten Kunstfertigkeit, der idealsten Technik ist es beschieden, den Hörer über diesen Mangel hinwegzutäuschen und eine solche Bindung der einzelnen Töne und ein Schwellen und decresc. ganzer Tonreihen herzustellen, dass es der Singstimme fast gleich kommt. Diesem Mangel des Klavier-Mechanismus steht zwar der Vorzug einigermassen ausgleichend gegenüber, dass alle Töne des gesamten Spielapparates fertig vorhanden sind — gerade dieser Umstand ist es aber, der bei allem Vorzug wohl die Hauptschuld trägt, dass so häufig beim Erlernen des Klavierspiels der eigentlichen Tonbildung kein besonderes Gewicht mehr beigelegt wird. Jenes Vorhandensein des physischen Materials sollte jedoch von einer Kunstleistung umsomehr erfordern, dass der an sich robuste Klang zum veredelten Träger höchster Kunstsprache umgestaltet werde — Klavierspiel sollte Gesang der Finger sein! Wie könnte anders die höchste Forderung der Klavierspielkunst zur Erfüllung gelangen: jeder Seelenregung in Tönen Ausdruck zu verleihen?

Und dieser Punkt ist es denn auch, an dem die moderne Klavier-Pädagogik einzusetzen hat. Betrachten wir die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Klavierliteratur, so finden wir, dass alle Werke von Bedeutung die Tonbildung, den Anschlag und als Mittel dazu die freie, natürliche Bewegungstheorie (Automatik) der Anschlagsmasse behandeln.

All diese neuen Werke stellen auch neue Theorien auf für die Tonbildungs-, die Anschlags- und Bewegungslehre und verwerfen teilweise, wie es bei allen Reformen der Fall ist, das Bestehende.

Bis jetzt fehlt es aber noch an einer Methode, die diese neuen Grundsätze von den ersten Anfängen an bis zur Vollkommenheit logisch und systematisch entwickelt, die uns also das Bessere an Stelle des Guten bringt! Solange eine solche Methode nicht vorhanden ist, bleiben die neuen Theorien für den praktischen Unterricht unanwendbar, denn hier hat man mit dem Durchschnittstalente zu rechnen und das Genie, welches durch die Bewegungslehre (ohne methodische Uebungen!) spielen lernt — kann wegen seiner grossen Seltenheit nicht in Betracht gezogen werden.

Das Brauchbare und Wertvolle dieser neuen Theorien in die Praxis umzusetzen, damit es für den Unterricht nutzbar wird, das ist jetzt die schwierige Pflicht, die der Pädagogik zufällt. —

Das oberste Prinzip der Klavierspielkunst gipfelt also in der Tonbildung, und als Mittel zum Zweck haben wir den Anschlag, die Muskelbewegung des gesamten Spielapparates, zu betrachten. — Nur wenn die Arm-, Hand- und Fingermuskeln so erzogen sind, dass durch ihre

Anschlagstätigkeit jede Tonnuance ohne äussere körperliche Anstrengung wiedergegeben werden kann, wird es möglich sein, bis zur höchsten Forderung der Klavierspielkunst vorzudringen und die schönste, beseelte, klangreife Technik in den Dienst der schönsten Idee zu stellen; die Fülle des Klanges bei vollendeter Klarheit des Einzeltones ist das Ideal der ganzen Klaviertechnik. Fehlt es aber an dieser Eigenschaft des Tones, so bleibt alle noch so bravourmässige Geläufigkeit unkünstlerisch.

Zur Hervorbringung eines solchen Kunsttones kommt es nicht auf die äussere Form und Haltung der Hände und Finger an — die Hände unserer bedeutendsten Klavierkünstler beweisen das: Teresa Carreño z. B. hat eine dicke, gedrungene, kurzfingerige Hand. Liszt's Hände*) haben sehr lange Finger mit tiefliegenden Bindebändern, also von ungeheurer Spannweite der einzelnen Finger. Reisenauer und E. d'Albert haben wieder gedrungene, kurzfingerige Hände; die Reisenauer's ist ausserordentlich fleischig, voller Grübchen und mit spitz zulaufenden, ganz kurzen Fingern. So wie es mit den Stimmen ist, so ist es auch mit den Händen: von allen Menschen haben nicht zwei die gleichen Hände. Aus diesem Grunde ist auch eine einheitliche vorgeschriebene Handhaltung, wie es lange Zeit hindurch Regel war und vielleicht vielerorten noch ist, gänzlich zu verwerfen**). Schon Kullak sagt sehr treffend hierüber in seiner „Aesthetik des Klavierspiels“: Eine ganz bestimmte Form der Hand und der Finger als Regel festzustellen, ist entweder als Einseitigkeit oder als Vorliebe zur Theorie bei nicht gründlicher Berücksichtigung des praktischen Sachverhaltes zu bezeichnen, und weiterhin: eine einzige Handstellung passt weder für alle Hände, noch für alle Tonverbindungen, und die strengste Lehrpedanterie ist nicht imstande, eine bestimmte Regel für alle Fälle durchzuführen.

Im allgemeinen darf man wohl annehmen, dass die an den Mittelhandfingergelenken sehr breite Handdecke mit kurzen, aber möglichst gleich langen Fingern einer geraden, ruhigen Handhaltung am günstigsten ist, während die sogenannte aristokratische Hand (ganz schmale Handdecke mit sehr langen, dünnen Fingern) wohl kaum in eine gerade Haltung zu bringen ist, also, da sie auch keine Spannweite zwischen den einzelnen Fingern besitzt, die ungünstigste Klavierhand ist. Bei jeder Handstellung ist es die erste und oberste Bedingung, dass sie ganz natürlich ohne jeden Druck und Zwang ausgeführt werde. Was aber viel wichtiger ist als die Handhaltung, und die Hauptsache, auf die es für unsere Zwecke nur allein ankommt, das ist die Muskelfunktion, die Bewegungsart des Spielapparates, jener Glieder die beim Spielen in Tätigkeit gesetzt werden, wie Finger, Hand, Arm u. s. w.

Die Methodik hätte sich meines Erachtens zunächst mit der Muskelfunktion der einzelnen Finger zu befassen; — ihre Bewegung beim Auffallen auf die Taste so zu regeln, dass sie in allen Einzelteilen richtig, mit Bewusstsein, d. h. mit dem Willen des Spielers, ausgeführt wird, hat die Vorschule zum höheren Klavierspiel zu bilden, denn die Fingerschulung ist die Vor- und Grundbedingung der ganzen Technik — darnach erst folge als zweite Stufe die Schulung der freieren Hand, des Handgelenks, des Armes, Ellenbogens u. s. w., wie es das Spiel der Massen, das Akkord- und Oktavspiel mit allen seinen Anschlagsarten erfordert.

In meinem heutigen Aufsatze habe ich mir zum Ziel gesetzt, die Bedingungen zu einer solchen gedachten Vorschule: die Fingerschulung als Grundlage zur Tonbildung eingehend zu besprechen — vielleicht ist mir Gelegenheit gegeben, in einem folgenden Aufsatze die zweite Stufe: das Akkord- und Oktavspiel ausführlich zu behandeln. Betonen möchte ich aber, dass die Voraussetzung zu solchen spezialtechnischen Uebungen eine nach allen Richtungen hin vollkommene Grundlage sein sollte — eine Elementarbildung, die alle Zweige der Technik schon im Keime vorbereitet hat.

Um zuerst die Muskelfunktionen der einzelnen Finger zu regeln, sollten die vorgeschriebenen Bewegungen bei feststehender, ruhiger Hand geübt werden. Es ist dies eine Forderung, die bis jetzt noch viel zu sehr von der Pädagogik übersehen worden ist. Die meisten sogenannten „Schulen“ zum Erlernen des Klavierspiels bringen viel zu früh das Ueber- und Untersetzen des Daumens, das Tonleiter- und Passagenspiel, bevor die richtige Muskelbewegung der Finger ihre gänzliche Lockerheit bei stillstehender Hand erworben worden ist. Mit völlig steifen Fingern wird ohne Bewusstsein ihrer richtigen Anschlagstätigkeit schon viel zu früh mit den Händen herumgeschwenkt und damit jede Bildung eines Kunsttons, jede Anwartschaft auf spätere Vollendung im Klavierspiel von vornherein vernichtet.

Wir besitzen bis jetzt nur ganz vereinzelte Werke in der Klavier-Unterrichtsliteratur — und gewiss viel zu wenige —, die diese wichtige pädagogische Forderung berücksichtigen und Stücke ohne Unter- und Uebersetzen bringen — für einen tüchtigen Komponisten könnte dies ein dankbares Feld seiner Tätigkeit werden.

Solche Fünf Fingerstudien bei stillstehender Hand sollten nicht allein die genannte Vorstufe für höheres, künstlerisches Klavierspiel sein, sondern sie könnten auch für erwachsene

*) Nach einem Gypsabdruck im Besitz von L. Ramann in München.

**) Wenn ich nicht irre, nannte man die beiden Handhaltungstypen die „Norddeutsche“ und „Süddeutsche“, die eine mit krampfhaft angezogenen Fingerknöcheln und hohem Handgelenk, die andere mit herausgedrückten Fingerknöcheln und tiefem Handgelenk.

Spieler, die jene vorhin genannten Forderungen versäumt haben und deshalb trotz aller Abmühung niemals etwas wirklich Kunstvolles im Klavierspiel leisten werden, eine wirksame Schule bilden, das Versäumte nachzuholen, ohne wieder zum Aufang zurückgreifen zu müssen. Die gedachten Fünffinger-Uebungen sind durchaus nicht neu, in jeder Klavierschule finden sich sicher eine Anzahl davon. Man benutze jede Uebung als Motiv und führe sie auf zwei Arten aus: chromatisch und diatonisch. Chromatisch weiterrückend durch alle Dur- und Molltonarten — das ist ebenfalls nichts Neues. Tausig hat seine „Täglichen Studien" nach demselben Prinzip aufgebaut, und schon 10 Jahre früher sagt L. Ramann im Vorwort zu ihren „Technischen Studien": Das dabei aufgestellte Uebungssystem, die Fortsetzung jeder Uebung in chromatischer Folge der Tonarten mit unverändertem Fingersatz, verringert einerseits die dem Mechanischen zu widmende Zeit bei gleichen Fertigkeitsresultaten und sucht andererseits der Gedankenlosigkeit, zu der die Mechanik leicht hinführt, die Spitze zu brechen." Ich möchte noch hinzufügen, dass dieses System der gleichen Fingersetzung bei allen, in der Chromatik stetig wechselnden Tonkombinationen die Basis des modernen Fingersatzes bildet —

Diesen eigentlichen Uebungen haben Vorübungen voranzugehen, die speziell den Mechanismus des Anschlags in seinen Einzelteilen behandeln und streng nach Vorschrift auszuführen sind. Die Art des Anschlags hängt von der Art des Fingerfalles auf die Taste ab. Er kann auf dreierlei Weise geschehen: legato, non legato und staccato. Davon ist hauptsächlich das „non legato" eine Errungenschaft der modernen Lehren; die Finger sollen sich nicht vor dem Anschlag heben, (wie es bei dem leg. geschehen muss) sondern sie sollen ihren Ton gleichsam in die Tasten eindrücken. Dadurch entsteht bei Tonfolgen ein gewisses Absetzen zwischen den einzelnen Tönen, wodurch die Benennung „non legato" gerechtfertigt ist. Da die moderne Technik verlangt, dass alle drei Fingeranschlagsarten beherrscht und je nach Erfordernis angewendet werden, sind sie auch einzeln zu üben und beim Ueben streng auseinander zu halten. Jede Uebung, jede Etude ist deshalb auf die drei Anschlagsarten auszuführen. Für alle gilt als oberstes Prinzip: vollkommenste Lockerheit in allen Bewegungen.

Der Fall des Fingers auf die Taste kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder mit hochgehobenem Finger aus der Höhe herab durch Fallkraft, oder von der Oberfläche der Taste ausgehend durch blosses Herunterdrücken der Taste, durch Druckkraft. Der Druck darf nur in einem weichen Nachkneten der vorderen Fingerspitze bestehen. Für den eigentlichen Legato-Anschlag gilt die Regel: je tiefer der Fall des Fingers aus der Höhe herab, desto voller und kerniger der Ton — er ähnelt einem Hammerschlag, wobei jedoch jede Steifheit zu vermeiden ist; er muss dem Fallen eines Regentropfens gleichen, der sich durch die Wucht des Fallens auf der Erde ausbreitet.

Der Legato-Anschlag lockert die Mittelhandfingergelenke — der non legato Anschlag kräftigt die Fingerspitze.

Soll ein Ton mit leichtem Fingerstaccato angeschlagen werden, so fällt das Verweilen auf der Taste und sein Nachdruck weg; sobald der Ton erklungen ist, prallt der Finger mit samt der Taste energisch in die Höhe, ebenfalls aus dem Mittelhandfingergelenk, während sowohl die vorderen Fingerglieder, als auch das Handgelenk gänzlich passiv verbleiben. Dadurch entstehen längere Zwischenräume zwischen den einzelnen Tönen, die, um das staccato exact und perlend zu gestalten, in ihrer Dauer gleich lang sein müssen.

Die einzelnen Momente dieser drei Anschlagsarten müssen genau nach Metronomschlägen geregelt sein. Diese Vorübungen, die entweder mit freien oder mit gefesselten Fingern bei stillstehender Hand auszuführen sind (vorausgesetzt, dass dabei jeder Druck und Zwang vermieden wird) — dienen teils zum Kräftigen der einzelnen Finger, teils zum Lockern der Fingergelenke — alle haben sie aber den Zweck: die Präcision der Anschlagsbewegung zu erhöhen und diesen selbst in seinen Einzelteilen zum Bewusstsein des Spielers zu bringen.

Alle Bewegung, die bewusst geschieht, steht bereits auf einer gewissen Kunststufe, denn sobald unser Wille hinzutritt und die Betätigung der blossen Naturkraft so reguliert, dass sie einer höheren Absicht unterworfen ist, sind wir schon auf dem besten Wege zum Können, zur Kunst.

Erhöhte Anforderungen werden durch die Ausführung derselben Fünffingerübungen mit gefesselten Fingern durch Mischung der Einzeltöne mit Doppelgriffen und das Doppelgriffspiel, an die Kraft der Muskulatur gestellt; das Spannen und Zusammenziehen — Fixieren — der Finger- und Handmuskeln, wie es dieses Spiel erfordert, die notwendigen freieren Bewegungsfunktionen, ein erhöhtes Gewichtsgefühl beim vollen Niederdruck der Taste u. s. w. erringen der Hand eine erhöhte Geschmeidigkeit der Muskeln und geben dem Lernenden auf verhältnismässig viel kürzerem Wege eine den Bedingungen des modernen Klavierspiels gerecht werdende Grundlage. Solche Uebungen bilden die Vorbereitungen zum kontrapunktischen Spiel, welches (in erweiterter Form) im Fugenspiel von Seb. Bach gipfelt.

(Schluss folgt.)

*

Die Musikfeste in Mannheim, Mainz, Bonn und Essen.

In unmittelbarer Folge, die beiden letzten im Ausgangs- nnd Anfangspunkt sogar kollidierend, haben in den vergangenen Maiwochen 4 Musikfeste im Westen Deutschlands stattgefunden, ein fünftes, Anfang Juni in Aachen, hat sich angeschlossen. Die ersten drei waren Weihefeste, einzelnen unserer Tonheroen gewidmet, das Essener Fest das, jedes Jahr vom Allgemeinen Musikverein veranstaltete, welches der Pflege moderner Musik gilt. Mannheim eröffnete den Reigen mit einem Beethovenfest; das Münchener Kaimorchester unter Felix Weingartner's Leitung führte die gesamten Sinfonien unseres grossen Klassikers auf; es waren wunderbare Leistungen, aus denen schwer ein Gipfelpunkt zu bezeichnen wäre, weil sie alle auf der Höhe standen. Im Schlusssatz der Neunten trug auch das Soloquartett der Damen Frau Bopp-Glaser und Fr. Behr-Schnabel, der Herren Ludwig Hess und R. von Milde ausgezeichnetes zum Gelingen bei. Auf dem Programm standen noch das „Violinkonzert“ von Professor Halir unter Begleitung des Kaimorchesters in vollendeter Schönheit wiedergegeben, ferner die grosse Arie „Ah! perfido“, von Frau Bopp-Glaser in künstlerischer Weise vorgetragen.

Das Fest in Mainz galt dem Namen „Händel“. Schon in früheren Jahren, 1895 und 1897, haben dort Händel-Feste, ausgeführt von der Vereinigung „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein“, stattgefunden, mit der besonderen Tendenz, Händel's Werke in der Dr. Chrysander'schen Bearbeitung einzuführen. Die beiden erwähnten Feste hatten sich der Gunst und der Fürsorge der Kaiserin Friedrich zu erfreuen gehabt, und in Erinnerung an die hohe Schirmherrin ist die Vereinigung in eine „Kaiserin Friedrich-Stiftung“ umgewandelt, die musikalische Leitung führt Professor Dr. Fritz Vollbach.

Zur Aufführung kamen am 17. Mai „Judas Maccabäus“, am 18. Mai „Saul“, einige erläuternde Vorträge von Prof. W. Weber-Augsburg, Dr. E. Bernoulli-Zürich und Dr. H. Goldschmidt-Berlin gingen nebenher und suchten näher in Verständnis und Auffassung des Händel'schen Schaffens und der Chrysander'schen Bearbeitungen einzuführen. Die Aufführungen selbst waren glänzend; unter Vollbach's frischer, flotter Führung gingen die Chöre vorzüglich, es war eine Schar von 150 Sängern und Sängerinnen, denen sich das auf 84 Musiker verstärkte Orchester zugesellte, Orgel und Cembalo fügten sich ein. Ausgezeichnete Solisten waren von dem trefflichen Leiter gewonnen, es wirkten mit: Professor Messchaert, Felix v. Kraus und der Tenorist Brozél, die Damen Grumbacher de Jong, Rückbeil-Hiller, de Haan und Kraus-Osborne. Die Orgelpartie hatte Prof. F. W. Franke aus Köln übernommen. Der Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen, Protektor des Vereins, wohnte mit seiner Gemahlin beiden Aufführungen bei, er hatte auch die Einladung zu dem Festessen des Vereins, an dem alle Künstler teilnahmen, angenommen.

Das Schumannfest in Bonn galt dem Andenken an den 50jährigen Todestag des Meisters, der dort seine letzte Ruhestätte fand. Auch in Bonn haben wiederholentlich „Schumannfeste“ stattgefunden. Das erste im Jahre 1873 sollte die Grundlage zu einem Denkmal für Schumann schaffen, Joachim und Wasielewski dirigierten und der Erfolg war ein glänzender. Die Enthüllung des von Professor Donndorf hergestellten Denkmals, die im Jahre 1880 stattfand, gab die Veranlassung zu einem zweiten Fest, das gleichfalls unter der Leitung Joachim's stand, und auch diesmal, ein halbes Menschenalter später, führte der greise Künstler den Dirigentenstab und wirkte in dem herrlichen „Klavierquartett“ mit. An Orchesterwerken, ausgeführt von der Berliner Philharmonischen Kapelle, kamen die „Rheinische“ und die „B-dur-Sinfonie“, die Ouverturen zu „Genoveva“ und „Manfred“ zu Gehör, ferner unter Professor Grüter's Leitung die „Faustscenen“, Ernst von Dohnanyi spielte das Klavierkonzert“ und die „Kreisleriana“ in vollendet künstlerischer Weise, Professor Messchaert sang die „Dichterliebe“, endlich wurde das „Spanische Liederspiel“ von Frl. Kappel, Fr. Kraus-Osborne und den Herren Senius und von Kraus gesungen. Dieses Künstlerquartett war auch bei den Solopartieen der „Faustszenen“ beschäftigt. Den Konzerten vorangegangen war ein Gedächtnisakt am Grabe Robert und Clara Schumann's.

Das 42. Tonkünstlerfest in Essen brachte fast ausnahmslos Novitäten. Eine Fülle von Werken, sinfonischen Dichtungen, Kammermusik- und Chorwerken wurde geboten, ohne dass, mit Ausnahme von Gustav Mahlers „6. Sinfonie“, die allein einen Konzertabend füllte, die künstlerische Ausbeute als hervorragend bezeichnet werden konnte. Den oft unendlich langen, mit Aufgebot eines grossen Orchesterapparates hergestellten Werken fehlt der grosse Zug, das Fortreissende einer künstlerischen Tat, es fehlt vor allem die formale Konzentration, sodass sich beim Hörer bei den langen Sätzen rasch Ermüdung einstellt. Geboten wurden im ersten Orchesterkonzert eine „Heroische Tondichtung“ von Rudolf Siegel, eine Sinfonie in E-dur von Hermann Bischoff. Ferner ein Werk für Baritonsolo, ge-

mischten Chor und Orchester „Sea-drift“ (im Meerestreiben) von Frederick Delius, eine Szene aus dem Märchenspiel „Falada“ von Walter Braunfels und eine Fantasie für Violine und Orchester „Das Leben ein Traum“ von Dr. Otto Neitzel, in welchem Konzertmeister Alexander Kosman die künstlerisch sehr fein gestaltete Violinpartie spielte. Das Werk, wenn es leider auch etwas zu lang geraten ist, bot mit dem Delius'schen das wertvollste des annähernd fünf Stunden dauernden Konzerts. Das Hauptinteresse der Versammlung konzentrierte sich auf das zweite Orchesterkonzert mit der Mahler'schen Sinfonie. Es ist ein Werk, streng in der hergebrachten sinfonischen Form gehalten, aber von gigantischem Aufbau und mit einem Aufgebot von Mitteln, wie sie bisher nie dagewesen. Die Sinfonie erzielte einen starken äusseren Erfolg, die Bewunderung dieses eminenten technischen Könnens, der Klangmischungen des Orchesters, war schrankenlos und liess vorläufig das rein musikalische Empfinden, die Prüfung auf den Gedankeninhalt in den Hintergrund treten. Grosse Bewunderung gebührt dem Orchester und seinem Leiter, Professor Georg Witte, es waren Heldentaten, die hier vollbracht wurden.

An Neuheiten wurden in den Kammermusikkonzerten geboten: Streichquartett von Heinrich Zöllner, Klavierquartett von Paul Juon, Klavierquintett von Bruno Walter, Streichquartett von Hugo Kaun, Trio von Hans Pfitzner. Ausführende waren das Essener Streichquartett, das Münchener Streichquartett, dem sich Dr. Otto Neitzel für den Klavierpart zugesellte. Zu erwähnen sind noch 8 Lieder für eine Singstimme mit Quartettbegleitung von Henri Marteau, deren vokalen Part Frl. Eva Lessmann übernommen hatte.

Ein Konzert mit unsichtbarem Klangkörper war von Dr. Paul Marsop, der unermüdlich für Verdeckung des Orchesters und Verdunkelung des Zuhörerraumes eintritt, arrangiert, es brachte ausser einer Ouvertüre „Cyrano de Bergerac“ von J. Wagenaar und einer sinfonischen Dichtung von Smulders eine Reihe bekannter Werke von Berger, Brahms, Schillings und Pfitzner.

Ein gemeinschaftliches Essen im Kruppsaale des Saalbaues beendete die Essener Festtage. Ein Teil der Festteilnehmer folgte am nächsten Tage noch einer Kölner Einladung, die im Stadttheater 2 komische Opern darbot: E. Jaques-Dalcroze's „Onkel Dazumal“ und Eugen d'Albert's „Flauto solo“.

Anna Morsch.

Lernt Bratsche spielen.

Von

Dagobert Löwenthal.

Wiederholentlich ist in diesen Blättern darauf hingewiesen worden, dass eine gute Hausmusik musikalisch viel fördernder ist als die Flut von Konzerten, mit denen wir schon seit Jahren überschwemmt werden. Wie aber sollen wir wohl den herrlichen Blüten unserer klassischen und romantischen Kammermusikliteratur gerecht werden, wenn die Viola (Bratsche) stets als Aschenbrödel der Instrumente behandelt wird. — Selbst angehenden Musikern gegenüber bedurfte es der immer wieder ermunternden Aufforderung Meister Joachim's, die Bratsche im Quartette oder in der Orchesterstunde zu ergreifen, wie ich mich dessen aus meiner Studienzeit sehr genau erinnere. Nun wird ja der Fachmann bei dem kolossalen Andrang von Geigern, die wie Pilze aus der Erde wachsen, allmählich selbst zur Bratsche greifen müssen, weil ihm dieses Instrument schliesslich ein Mittel zu seinem Lebensunterhalt bietet. Ganz anders sieht es aber mit kunstverständigen Liebhabern aus; ein Dilettant, der in unserer arbeitsreichen Zeit noch ein anderes Geschäft hat, als Musik zu machen, kann das Bratschenspiel nur unter gewissen Voraussetzungen erlernen. Da die Bratsche kein Solo-Instrument ist und keine eigene Literatur hat, so muss der Betreffende es entweder im Klavierspiel zu einer guten Mittelstufe gebracht haben oder im Chorgesang, ganz besonders in Oratorien, sicher und brauchbar sein. Dass ein Dilettant auf der Geige und Bratsche zu gleicher Zeit etwas besseres leisten sollte, ist kaum zu verlangen; nur derjenige, dem sein Lebensberuf sehr viel freie Zeit übrig lässt, kann dies versuchen. — Es gibt aber beim Geigenspiele eine gewisse Grenze der Leistungsfähigkeit, die jeder sorgfältige Lehrer gewiss schon nach dem Studium der ersten 30 Kreutzer-Etuden, resp. einiger alter Konzerte beobachtet hat. Wer im Geigenspiel die grössten Aufgaben dieser Literatur lösen will, braucht die genügende Zeit zum Studium und eine grosse Ausdauer. Leider ist, wie die meisten Pädagogen wissen, diese oft nicht vorhanden. In solchem Falle rate der Lehrer entschieden zum Bratschenspiel, vorausgesetzt, dass Sinn für gute klassische Kammermusik, Taktgefühl und ein guter Bogenstrich vorhanden ist.

Die Umarbeitung der Prüfungsordnung des Musikpädagogischen Verbandes.

Die Umarbeitung der Prüfungsordnung hatte sich als notwendig erwiesen, ein Neudruck war erforderlich, da die erste Auflage vergriffen war. Der Vorstand befolgte wie bei früheren Kundgebungen die Taktik, in umfangreicher Weise die Meinungen seiner Mitglieder und anderer massgebender Persönlichkeiten einzuholen, um möglichst vielen Wünschen gerecht zu werden und Einseitigkeiten zu vermeiden. So gingen, nachdem die als notwendig erkannten Umänderungen der Prüfungsordnung in verschiedenen Vorstandssitzungen eingehend beraten und formuliert waren, die Entwürfe zunächst dem künstlerischen Vorstande zur Beratung zu, ferner wurden sie an 28 der bekanntesten deutschen Kunstinstitute gesandt und Meinungsäusserungen erbeten, endlich lag die Prüfungsordnung mit den bereits dazu ausgesprochenen Wünschen den Kongressbesuchern in der Nachmittag-Sitzung vom 9. April vor.

Trotz dieser weitgehenden Vorberatungen ergaben sich keine grundlegenden Umgestaltungen. Der erste Teil, die eigentliche Ordnung, hat speziell eine redaktionelle Ueberarbeitung erfahren, er ist jetzt in Paragraphen gegliedert und schliesst sich in der Fassung den behördlichen Prüfungsordnungen an. In den „Anforderungen an die Prüfung" findet sich der praktische Teil des Klaviers wenig verändert; den Wünschen vieler entsprechend sind die zuerst empfohlenen Bearbeitungen der Etüden und Sonaten gestrichen, die jetzige Aufstellung gewährt im allgemeinen grössere Wahlfreiheit und weiteren Spielraum. Bei den praktischen Teilen der Violine und des Gesanges ist der erstere in einigen Punkten ergänzt, der letztere hat jedoch eine grössere Umarbeitung erfahren. Im theoretischen Teil hat das „Musik-Diktat" eine präzisere Fassung bekommen. „Aesthetik und Akustik" sind mit grosser Stimmenmehrheit als neue Disziplinen mit ihren Anforderungen eingefügt. Sie finden sich in der Prüfungsordnung eingehender spezialisiert, als die übrigen bekannten Fächer. Der Vorstand ging von der Ansicht aus, dass vielen damit gedient sein würde, genauere Fingerzeige über die gedachten Anforderungen und Ziele zu erhalten.

Als Lehrbücher seien hier, jedoch als unverbindlich, empfohlen: Hugo Riemann „Katechismus der Musik-Aesthetik" (Max Hesse, Leipzig), C. R. Hennig „Die Aesthetik der Tonkunst" (J. A. Barth, Leipzig) und William Wolf „Musik-Aesthetik" (C. Grüninger, Stuttgart), das in der Sammlung Göschen, Leipzig, erschienene Werk von Dr. Karl L. Schaefer „Musikalische Akustik". Für die Grundlagen der Pädagogik findet der Lehrende Anregung in dem kleinen Werk von Dr. Volkmar „Elemente der Psychologie, Logik und Pädagogik (J. Franke, Habelschwerdt).

Der dritte Teil: „Die Prüfungskommissare und ihre Funktionen" fasst die in verschiedenen Sitzungen mit erwählten Prüfungskommissaren gepflogenen Verhandlungen und die Beratungen des letzten Kongresses zusammen. Hier ist jetzt alles auf Grund bereits stattgefundener Prüfungen präzis und klar gefasst, und da Anmeldungen zu Prüfungen aus verschiedenen Orten bereits wieder vorliegen, so folgt dieser Abschnitt hier im Wortlaut:

Die Prüfungskommissare wurden zunächst, laut Beschluss der Generalversammlung des Musikpädagogischen Verbandes vom Jahre 1904, auf drei Jahre — bis 1. Oktober 1907 — gewählt. Nach Ablauf dieses Zeitraumes scheidet die Hälfte der für die betr. Provinz oder das Reich ernannten Persönlichkeiten nach ihrer Amtsdauer, bei gleicher Amtsdauer nach dem Lose aus. Wiederwahl ist zulässig. Die Neuwahl, für zwei Jahre, findet durch den geschäftsführenden Vorstand unter Mitberatung des künstlerischen Vorstandes, bezw. der in verschiedenen Städten gewonnenen Vertrauenspersonen statt. Ein während der Amtsdauer ausscheidender Kommissar wird nach gleichem Verfahren ersetzt.

Bei den Prüfungen der zur Abnahme berechtigten Lehranstalten sind die Kommissare verpflichtet, den Prüfungsaufsatz, die theoretischen und methodischen Klausurarbeiten mit zu beurteilen und zu unterschreiben; in der Wahl der letzteren steht ihnen das Recht der Mitberatung zu. Sie sind berechtigt, jederzeit durch Fragen in den Gang der Prüfung einzugreifen. — Bei dem abschliessenden Urteil über die Gesamtprüfung haben die Kommissare beratende Stimme und sind verpflichtet, das Reifezeugnis zu unterschreiben. Sie sind berechtigt, die laut § 4 der Prüfungsordnung erforderlichen Papiere: Lebenslauf, Geburtsschein und den Nachweis der Schulbildung zu prüfen, sie haben dem Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes die stattgefundenen Prüfungen zu melden und das zu diesem Zweck entworfene Formular auszufüllen und einzusenden.

Bei Prüfungen solcher Bewerber, welche ihre Ausbildung nicht auf einem Seminar, sondern an kleineren Instituten oder durch Privatlehrer erhielten, erweitern sich die Funktionen in folgender Weise:

Die Kommissare nehmen die Anmeldungen entgegen und prüfen die erforderlichen Papiere, sie stellen die Themen des Aufsatzes und der Klausurarbeiten, sie leiten die Prüfung und beraten mit den betreffenden Lehrern über den Ausfall.

Das Amt der Prüfungskommissare ist für die

ersten Prüfungen als Ehrenamt gedacht, doch können sie später Ansprüche auf eine ihrer Stellung entsprechende Entschädigung erheben.

Zum Schluss sei bemerkt, dass der Druck der Prüfungsordnung, der Prüfungsformulare, Verträge u. s. w. in den nächsten Tagen vollendet ist; die erste Juli-Nummer bringt im Inseratenteil das Nähere über deren Bezug.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Frau Dr. Luise Krause, Leiterin der Schweriner Musikschule zu Berlin, veranstaltet auch in diesem Sommer „Ferienkurse" in ihrem preisgekrönten Anschauungsunterricht. Anmeldungen werden schon jetzt entgegengenommen. Adresse: Berlin, W. 50, Marburgerstr. 15.

Am 1. Juli beginnen im Stern'schen Konservatorium, Direktor Prof. Gustav Hollaender, Ferienkurse für das Virgil-Technik-Klavier. Anmeldungen werden schon jetzt im Konservatorium, SW. Bernburgerstr. 22 angenommen. — Einen ausführlichen Artikel über das Virgil-Technik-Klavier und seine Methode finden die Leser in Nr. 3, Jahrgang 1903 des „Kl.-L."

Der Jahresbericht des Konservatoriums für Musik zu Braunschweig, Direktor Erich Wegmann, verzeichnet eine steigende Frequenz des Institutes. 1886 gegründet, wurde es im Laufe des letzten Schuljahrs von 217 Schülern besucht. Es fanden in dieser Zeit 28 Vortragsabende für die Oberklassen und 30 für die Mittel- und Elementarklassen statt. Das Konservatorium veranstaltete 10 öffentliche Konzerte, darunter 3 mit Orchester, eins war ausserdem am 26. Januar Mozart's 150jährigem Geburtstag gewidmet. 16 Lehrer und Lehrerinnen unterrichten an der Anstalt.

In Breslau fand am 19. Mai in dem Musikinstitut und Seminar des Frl. Lucie Menzel die erste Musiklehrerinnen-Prüfung nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes statt. Die Prüfungskommission bestand aus den Herren Prof. Dr. E. Bohn, Kapellmeister G. Riemenschneider und den unterrichtenden Fachlehrern. Zugegen war ausserdem Frl. Anna Morsch aus Berlin. Den beiden Examinandinnen, Frl. Klara Schmiedel und Frl. Margarete Schubert, konnte das Prädikat „gut bestanden" zuerteilt werden. Sie erhalten das Diplom des Musikpädagogischen Verbandes.

Vermischte Nachrichten.

Professor Dr. Heinrich Reimann, hier, ist am 24. Mai, erst 56 Jahr alt, aus dem Leben geschieden. Er war eine vielseitig gebildete, in den hiesigen musikalischen Kreisen hochgeschätzte Persönlichkeit. Zu Rengersdorf in Schlesien 1850 geboren, studierte er zunächst Philologie, war lange Jahre hindurch als Gymnasiallehrer tätig, leitete während dieser Zeit aber schon verschiedene Gesangvereine, studierte fleissig Orgel und widmete sich schliesslich ganz der Musik. 1887 siedelte er nach Berlin über und hat hier eine reiche Tätigkeit entfaltet. Er war im Dienst der Königlichen Bibliothek beschäftigt, wirkte seit 1895 als Organist an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, erhielt 1897 den Professortitel und begründete 1898 einen Bach-Verein. Auch als Musikschriftsteller und Komponist war er ausserordentlich tätig. Er veröffentlichte eine Schumann- und eine Brahms-Biographie, gab mehrere Sammlungen alter Gesänge unter den Titeln „Das deutsche Lied", „Internationales Volksliederbuch", endlich „Das deutsche geistliche Lied" heraus, bearbeitete Bach's „Johannes-Passion und vieles Andere. Als Orgelspieler war Reimann ausserordentlich geschätzt.

Professor Max Pauer zu München erhielt von Kaiser Franz Josef das Offiziers-Kreuz des Franz Josef-Ordens verliehen.

Das Stadttheater zu Leipzig ist vom 1. Juli 1906 bis 30. Juni 1914 an den Schauspieldirektor Robert Volkner verpachtet worden.

Der unter dem Protektorat der Fürstin zu Erbach-Schönberg stehende „Frauenchor" zu Darmstadt, Leiterin Frl. Luise Müller, feierte sein 10jähriges Bestehen durch ein Festkonzert, in welchem die Violinvirtuosin Frl. Caroline Schiele und die Pianistin Frl. Schultze, Frankfurt a. M., mitwirkten. Das Programm brachte, neben den solistischen Vorträgen, Chöre von Händel, Ferd. Hiller, Edward Elgar, Rheinberger auch eine Reihe „internationaler Volkslieder" für Frauenchor a cappella.

Die „Mitteilungen" Nr. 85 der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, sind mit dem Bilde des Geburtshauses Joh. Seb. Bach's in Eisenach geschmückt. In einer Ankündigung der von Otto Schmid herausgegebenen Werke von Michael Haydn wird auf den 100. Todestag (10. August 1906) dieses Meisters aufmerksam gemacht. Hugo Riemann wird als Gegenstück zu dem von ihm

herausgegebenen Collegium musicum nächstens „intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. und 15. Jahrhundert“ unter dem Titel „Hausmusik aus alter Zeit“ erscheinen lassen, die Gelegenheit geben soll zur abwechselungsreicheren Gestaltung der Programme historischer Musikaufführungen. Dem gleichen Zwecke wird Leichtentritt's Sammlung „Mehrstimmiger Lieder alter deutscher Meister“ mit ihren Gesängen aus dem 16. Jahrhundert dienen, die musikverständigen Kreisen einen Begriff geben will von dem künstlerischen Werte des alten mehrstimmigen Liedes, als eines der köstlichsten Besitztümer der Kunst. Häuslichen Kreisen klassische und moderne Orchesterwerke in dem Original möglichst nahekommenden Bearbeitungen zu bringen, ist der Zweck der „Hausmusik“, die vor wenigen Jahren begründet wurde. Kurze Lebensabrisse sind von folgenden Komponisten vertreten: August Stradal (mit Bild), bekannt durch seine Klavierbearbeitungen Liszt'scher Orchesterwerke, Christian Barnekow, ein Däne, für dessen Werke besonders Niels W. Gade kräftig eingetreten ist, August Enna, auch ein Däne, ein in seinem Vaterlande längst gefeierter Meister, dessen Opern „Die Hexe“, „Kleopatra“ und „Das Streichholzmädel“ auch in Deutschland seinen Namen bekannt gemacht haben.

Zum Besten des Bachmuseums in Eisenach veranstaltete das Queen's Hall Orchester in London unter Henry J. Wood's Leitung am 1. Mai ein Konzert, dessen Erfolg so beträchtlich war, dass der um das Komitee verdiente Herr Edgar Speyer als Reinerlös samt andern freiwilligen Beiträgen den stattlichen Betrag von über 3000 Mark an die Neue Bachgesellschaft einsenden konnte.

Einen künstlerisch ausgestatteten Musikkatalog über Kunstblätter nach Darstellungen aus Musikdramen und Opern, Komponisten- und Musikerporträts u. s. w, versendet die Firma Franz Hanfstaengl in München. In mehrfarbigem Umschlage mit einem Bildnisse Richard Wagner's nach dem Leben bringt der Katalog in feinstem Kunstdruck 100 Abbildungen nach den hervorragendsten einschlägigen Publikationen des weltbekannten Verlags. Die Bilder werden besonders die Besucher der Bayreuther und Münchener Wagner-Festspiele interessieren, da der Katalog in der Hauptsache die bekannten und geschätzten Darstellungen von Ferd. Leeke aus Richard Wagner's Musikdramen enthält.

Professor Hugo Heermann wird im August Frankfurt a. M. verlassen, um einem Rufe nach Chicago zu folgen, wo er unter glänzenden Bedingungen einen mehrjährigen Vertrag mit dem Konservatorium abgeschlossen hat. Da ausserdem Prof. Hugo Becker nach Berlin übersiedelt, ist das Frankfurter Streichquartett Heermann und Gen. aufgelöst.

Der XIX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird unter dem Vorsitz des Oberkonsistorialrats D. Flöring-Darmstadt vom 18. bis 20. September d. J. in Schleswig stattfinden. Folgende Festordnung ist in Aussicht genommen: Dienstag, 18. September, nachmittags 2½ Uhr: Sitzung des Zentralausschusses. Abends 8 Uhr: Begrüssungsversammlung. Mittwoch, 19. September, vormittags 9 Uhr: Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland. Vortrag von Herrn Superintendenten D. Nelle-Hamm i. W.: „Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907.“ Nachmittags 4 Uhr: Festgottesdienst. Abends 8 Uhr: Festversammlung mit Vorträgen und musikalischen Darbietungen. Donnerstag, 20. September: Besichtigung der Stadt Schleswig und Fahrt auf der Schlei.

Vor einigen Wochen wurde auf dem hiesigen Jerusalemer Kirchhof das Denkmal enthüllt, das auf dem Grabe des Komponisten der norwegischen Nationalhymne, des in jugendlichem Alter verstorbenen Richard Nordraak, von seinen skandinavischen Landsleuten errichtet worden ist. Die Gedächtnisrede hielt Björnsterne Björnson.

In Düsseldorf, wo Rob. Schumann von 1850–1853 städtischer Musikdirektor war, wird an dem Hause Ecke Allee- und Grabenstrasse, in dem er gewohnt hat, an seinem 50. Todestage, dem 29. Juli, eine Gedenktafel angebracht werden.

Das Salzburger Mozartfest werden die Herren Felix Mottl am ersten Tage, Dr. Muck am zweiten und Gustav Mahler am dritten Tage (Figaros Hochzeit) dirigieren. Camille Saint-Saëns wird ein Mozart'sches Klavierkonzert spielen.

Das Programm des vom 17.—19. Juni in Görlitz stattfindenden 16. Schlesischen Musikfestes ist folgendes: I. Tag: Requiem von Mozart. Szenen aus Goethe's „Faust“ von Schumann. II. Tag: Tedeum von Bruckner. Sinfonia domestica von Richard Strauss. Solo für Mezzosopran und Orchester. „Prometheus“ von Liszt. Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus“ von Liszt. Schluss-Szene der Brünhilde aus der „Götterdämmerung“. III. Tag: VIII. Sinfonie, F-dur, von Beethoven. Klavierkonzert in C-moll von Graf Hochberg. „Sehnsucht“, Chorwerk von Georg Schumann. Solisten-Vorträge. Chor „Wach auf“, Schlussgesang des Hans Sachs und Schlusschor aus den „Meistersingern von Nürnberg“ von Wagner. Als Orchester wirkt die gesamte Kgl. Kapelle (110 Mitglieder) aus Berlin unter Leitung Dr. Muck's mit. Als Solisten sind beteiligt: Sopran: Die Damen Edyth Walker, Clara Erler, Hildegard Börner, Else Joachim, Helene Koslowsky. Alt: Ottilie Metzger-Froitzheim, Martha Stapelfeldt. Tenor: Felix Senius, Bruno Fischer. Bariton: Max

Büttner. Bass: J. M. Orelio. Klavier: Frieda Kwast-Hodapp und Professor James Kwast Orgel: Organist Dr. Koch. Rezitation: Theaterdirektor Fritz Brehm.

Bücher und Musikalien.

Jos. Krug-Waldsee: op. 38. Sonate (C-moll) für Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jos. Krug-Waldsee's C-moll Klaviersonate möchte ich in erster Linie sehr dringend für den Unterricht empfehlen. Sie ragt durch eine vorzügliche, strenge und dabei ebenmässige Form hervor, ist von bester musikalischer Arbeit und ihre Themen sind, wenn auch nicht sonderlich neu oder hervorragend überraschend, doch immerhin von musikalischem Werte und interessant durch die Art, wie der Autor sie verwendet und zu einander in innere Beziehung stellt. Alles ist in Kurz-Waldsee's Komposition klar und übersichtlich geordnet; der Tonsetzer hält sich von allem modern sich geberdenden Wust fern und spricht eine allgemein verständliche Tonsprache. Von den vier Sätzen des Werkes ist der langsame in As-dur merkbar am schwächsten geraten; hingegen finde ich das Intermezzo sehr lustig und unbedingte Anerkennung verdient das äusserst fein gearbeitete und sehr wirkungsreiche Finale. Der Komponist setzt für die Ausführung seiner C-moll-Sonate einen Spieler von gesundem, musikalischem Empfinden voraus und seine Darstellungsweise stellt an die Technik Anforderungen, die durchaus nicht unschwer zu erfüllen sein dürften. Seine Arbeit verdient ebensoviel Anerkennung als Empfehlung.

Adolf Ruthardt: Neue Studienwerke für Pianoforte.
op. 45. Fünfzehn Studien in gebrochenen Akkorden.
op. 46. Präludium und Fuge.
op. 47. Menuett für die linke Hand.
op. 48. Zwölf Klavieretuden, vorzugsweise für die linke Hand.

Otto Forberg, Leipzig.

Der rühmlich bekannte Leipziger Klavierpädagoge Adolf Ruthardt baut mit den vorliegenden Werken sein Unterrichtssystem immer mehr aus. Opus 45 enthält fünfzehn Studien und ist dem gebrochenen Akkordspiel gewidmet. Es bietet im ersten Hefte mehr eine Art von Vorstufe und Einleitung, womit Bekanntes und schon Dagewesenes wiederholt und eventuell auf's Neue befestigt werden mag. Die beiden folgenden Hefte aber stellen dem Pianoforteschüler dann schon weit schwerere Aufgaben und führen ihn schrittweise zum Gipfel einer gewissen Virtuosität. Ein nicht geringer Vorzug dieser wie auch aller nachstehend besprochenen Etüden liegt in ihrer rein musikalischen Fassung, durch welche der Schüler unbedingt zu tüchtigem Vorwärtsstreben angeregt wird. Was Ruthardt auf dem Gebiete der Klavierstudie darbietet, hat nicht allein in technischer Beziehung Hand und Fuss, sondern ist auch das Werk eines trefflichen und künstlerisch empfindenden Musikers. Die zwei folgenden Werke 47 und 48 beschäftigen sich ausschliesslich mit der Ausbildung der linken Hand und es ist auch hier Ruthardt's Verdienst, auf diesem speziellen Gebiete der Pianofortetechnik mit Erfolg gewirkt zu haben. Die der Ausbildung der linken Hand betrauten guten Werke sind leicht zu zählen und deshalb betrachte ich diese neuen Erscheinungen als eine tatsächliche Bereicherung dieses Literaturzweiges. op. 47 ist ein Menuett von bester und melodischer Erfindung und als Studie sehr angelegentlich zu empfehlen. Die enge Vertrautheit des Tonsetzers mit seinem Instrument lässt sich auf den ersten Blick erkennen in dem vortrefflichen Satze und in der bei allen relativ bescheidenen zur Verwendung gebrachten Mitteln famosen Klangwirkungen, sodass man das hübsche Stück gut auch gelegentlich einmal zum Vortrag verwenden könnte. Die zwölf Etüden des op. 48 sind gleichfalls vorzugsweise der linken Hand gewidmet und der Rechten ist beinahe nur der akkordliche und begleitende Teil überlassen. Sie dürfen verhältnismässig schon früh Verwendung finden und sind in ihrer Art von erstaunlicher Mannigfaltigkeit der Erfindung und Anordnung. Sämtliche Studienwerke von Adolf Ruthardt sind mit scharfem Einblick in das, was Not tut, geschrieben, überdies zu nutzbringenderem Gebrauche in peinlich gewissenhafter Weise mit Bezeichnung für Fingersatz und Pedalgebrauch versehen. Die von einem kurzen, stimmungsvollen und wirksam kontrastierenden Präludium eingeleitete Fuge (op. 46) ist nur zweistimmig, erfordert aber infolge ihres Perpetuum mobile-Charakters und in dem geforderten Presto-Tempo einen sehr tüchtigen Spieler. Auch sie sei für das Studium des Zweistimmen-Klaviersatzes bestens empfohlen.

Eugen Segnitz.

K. Stiehl, op. 52. 16 Kinderstücke (H. Germer). 2 Hefte.
op. 51. Jugendalbum (H. Germer).

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Komponist hat eine besondere Begabung für das Genre leichter, anmutiger Klaviermusik Die 16 Kinderstücke seines op. 52 zeigen durchweg einen graziösen Stil. Sie sind für junge Klavier-

spieler mit gelenkigen Händen besonders gut zu verwenden. Fein vorgetragen wirken sie wie zierliche Pastellbildchen. Wie zart und einschmeichelnd klingt No. 4 „Zärtliches Kind“. Helle Freude klingt durch No. 5 „Morgenspaziergang am ersten Frühlingstage“. Absolutes Legatospiel verlangt das duftige Andante „An der Wiege des kranken Schwesterchens“ mit der leise schaukelnden Bewegung in der linken Hand und der flüsternden Kinderstimme in der rechten, die sich in kleinen Figuren und pp Trillern der Begleitung anschmiegt. Das Kindermärchen No. 11 verlangt schon ziemlich entwickeltes Gefühl für musikalische Deklamation. „Soldatenspiel“ No. 14. ist als Akkord-Handgelenkstudie gut zu verwenden. Sind diese Sachen für die untere Mittelstufe geeignet, so bietet das Jugendalbum op. 51. Uebungsstoff für die reiferen Schüler desselben. Grössere Sprünge, sowie ein vollgriffigerer Klaviersatz setzen eine gewisse technische Gewandtheit für die beiden ersten Stücke „Grazie und Humor“ und „Im Grünen“ voraus. Valse-Impromptu No. 4 und „Auf der Kirmes“ No. 6, das letzte Stück des hübschen Heftes, sind rhythmisch flott geschriebene Sätze ohne besondere Individualität, doch dem kindlichen Verständnis angemessen. Das letztere verlangt eine genaue Beachtung der dynamischen Vorschriften, um die gewünschte Wirkung zu erzielen.

M. J. Rehbein.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Wir teilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass sich in Weimar eine Gruppe, Vorsitzende: Frau Lina Schliephak-Uttner, Junkerstrasse 4a, und in Berlin eine zweite Gruppe unter dem Namen „Neue Musikgruppe Berlin“, Vorsitzende: Frau Dr. Julie Müller-Liebenwalde, Pariserstrasse 5, gebildet hat.

I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

Der Jahresbericht der **Königsberger Musikgruppe** lässt ein reges Vereinsleben erkennen und zeigt die Gruppe in stetig aufsteigender Entwicklung. Sie begann das letzte Vereinsjahr mit 104 ordentlichen und 89 ausserordentlichen Mitgliedern und zählt jetzt am Schluss 122 ordentliche und 45 ausserordentliche Mitglieder. Aus der Reihe der hochinteressanten und anregend gestalteten Vorträge seien hier erwähnt: Paul Ehlers: „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss mit Erläuterungen am Klavier durch Ernst Wendel; Paul Ehlers: „Max Reger“ mit Vorträgen dreier seiner Kompositionen: op. 81 „Variationen über ein Thema von Bach — Frl. E. Mallison, op. 77 „Serenade“ für Flöte, Violine und Bratsche — Frl. Willenbücher und die Herren Frank und Binder, op. 72 „Sonate“ für Violine und Klavier — Frl. Braun und Fr. Arnheim; Musikdirektor Berneker: „Parsifal“ von Richard Wagner; Frl. Käte Laaser „Die Entwicklung der Variation“ mit zahlreichen Beispielen am Klavier; Oberkantor Birnbaum: „Aus der Geschichte des Chorals“ mit Gesang- und Klaviervorträgen, endlich noch ein „Novitäten-Abend“, an dem von einer Reihe Mitglieder eine grosse Zahl neuer Klavier- und Gesangskompositionen aufgeführt und auf ihren Wert hin einer kritischen Besprechung unterzogen wurden. — Die stattliche Unterstützungskasse, welche die Gruppe besitzt, ermöglichte es, vier Kolleginnen Beihilfen zu Erholungsreisen zu gewähren.

Posener Musiklehrer- und Lehrerinnen-Verein.

Am 19. Mai fand die Generalversammlung des „Vereins der Musiklehrer und Musiklehrerinnen“ in Posen statt. Der Verein ist 1903 gegründet und verfolgt dieselben Interessen, wie die Musiklehrer-Vereine in andern Städten. Die Vorsitzende, Frau Dr. Theile, begrüsste die Versammlung und berichtete über den Verlauf des III. Kongresses des Musikpädagogischen Verbandes in Berlin. — Die Mitgliederzahl des Vereins mit 50 Personen, davon 27 aktive, wurde als durchaus den Verhältnissen angemessen gefunden, ebenso der Bestand der Kasse, die ein Plus von 150 Mk. aufwies. Es wurde beschlossen, wie im vorigen Winter von auswärtigen Kapazitäten Vorträge zu erbitten, wie sie belehrend und fördernd einwirken könnten auf die Musik-Unterrichtenden. Der Vorstand wurde einstimmig wiedergewählt und setzt sich zusammen aus Frau Dr. Theile, Hrn. Mus.-Dir. Paul Geisler, Frl. Fontana, den Herren Berggruen, Klepka und Broh.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Eisholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Athemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I. von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode Viardôt-Garcia.
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach
Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Beethoven und seine Fis dur-Sonate op. 78.

Von

Albert Mecklenburg.

Wenn schon im Leben des gewöhnlichen Sterblichen Epochen tiefer leidenschaftlicher Erregung mit solchen abwechseln, über welche sich die sonnige Ruhe eines ungestörten und ungetrübten Glückes ausbreitet, ähnlich wie in der Natur Sturm und Windstille, im Völkerleben Krieg und Frieden, so erst recht im produktiven Leben des Künstlers. Wenn es wahr ist, dass das äussere Leben mit Flut und Ebbe, mit Kampf und Ruhe, sich in den Werken des Künstlers wiederspiegelt, so gilt dies in hervorragendem Masse in Bezug auf Beethoven, dessen Werke uns die Geschichte seiner Erlebnisse, mehr noch die tiefsten Vorgänge seines Herzens offenbaren. In ihnen spricht sich eine Seele aus, die nicht oberflächlich an den Dingen dieser Aussenwelt haftete, die nicht stumpf an den tiefsten Problemen der Welt vorübergegangen, — nein, eine Seele, die in den innersten Kern des Lebens einzudringen gerungen und mit allen Fasern danach gestrebt hat, sich mit der W e l t s e e l e zu identifizieren und ihr ihre tiefsten Geheimnisse abzulauschen. Und diese Seele redet darum so vernehmlich und verständlich zu uns, weil sie nicht durch das Medium des Wortes, des begrifflichen Gedankens, der Reflexion abgedämpft sich uns offenbart, sondern weil sie im höchsten Sinne u n m i t t e l b a r durch die Symbolik der Töne zu uns spricht. Die ganze Stufenleiter der Gefühle und Empfindungen, deren die menschliche Brust überhaupt fähig ist — und ihre Reihe ist unendlich —, findet in Beethoven's Werken immer ihren adäquaten Ausdruck. Restlos gehen Form und Inhalt ineinander auf, nichts bleibt die Form dem Inhalt schuldig. Wenn die Gefühle des Tondichters an die Grenzen des Uebersinnlichen streifen, wie z. B. in dem letzten Satze der Sonate op. 111, wenn die Phantasie des Komponisten seraphische Gefilde betritt, auf denen uns der himmlische Hauch der Ewigkeit berührt, wenn im wahrsten Sinne des Wortes u n a u s s p r e c h l i c h e Empfindungen dargestellt werden, für welche der durch die Reflexion hindurchgegangene Gedanke, das W o r t selbst keinen Ausdruck mehr zu finden vermag, Beethoven's unvergleichliches Genie weiss hier den entsprechenden Ausdruck i n T ö n e n, die rechte Form zu finden, — dann hier eine geradezu göttliche Form für einen göttlichen Inhalt. Und Beethoven war eine durch und durch i m p u l s i v e u n d d a r u m w a h r e Natur. Nur

das Gefühl ist wahr und lässt den Eindruck der Wahrheit zurück, das sich impulsiv gibt, — und bei Beethoven ist darum alles, was er schrieb, fast ohne Ausnahme so wahr und so natürlich, weil er nur schuf, wenn er schaffen musste, wenn ein äusseres oder inneres Erlebnis ihn zum Komponieren zwang.

Ein Kalkbrenner machte Rondos, Phantasien, — ein Beethoven dichtete, vielmehr erlebte Sonaten, Phantasien, Rondos, Symphonien. Kalkbrenner stellte entdeckte äusserliche Momente seiner Klaviertechnik zu einer sogenannten Phantasie zusammen und charakterisierte einmal ein solches Stück folgendermassen: „Das Ganze ist ein Traum, eine Träumerei; es beginnt mit Liebe, Passion, Leidenschaft, Desperation, Verzweiflung und es endigt mit einem Militärmarsch"; bei Beethoven ist die Phantasie, das Rondo jedesmal der freieste, ungehemmte Ausfluss der musikalischen Seele, — der Seele, die im Banne irgend eines äusseren oder inneren Erlebnisses steht und der dieses speziell zum augenblicklich wichtigsten Objekt der musikalischen, auf das Einheitliche abzielenden Gestaltungskraft wird. — Beethoven verliert einmal in seinem unaufgeräumten Zimmer einen Groschen, trotz langen Suchens kann er ihn nicht finden, und in der Wut darüber schreibt er das bedeutende Rondo op. 129. So bestimmt das (äussere oder innere) Leben mit seinen Höhen und Tiefen, mit seinem Leid und seinen Siegen Beethoven's musikalisches Schaffen. — Sturm und Windstille folgen in der Natur oft schnell aufeinander, so auch in der musikalischen Produktion Beethoven's. — Es möchte auf den ersten Blick wundernehmen, dass in einem verhältnismässig kurzen Zeitraum*) auf die grosse F-moll Sonate op. 58 die Fis-dur-Sonate op. 78 folgt, die einen zur ersteren völlig entgegengesetzten Charakter trägt. —

Die Fis-dur-Sonate erscheint im Vergleich zur F-moll-Sonate nur wie eine feinskizzierte Bleistiftzeichnung zu einem Kolossalgemälde. Während z. B. der letzte Satz der F-moll-Sonate, auf einem Spaziergang Beethoven's, vielleicht während eines Sturmes empfangen, wie ein wilder Nachtsturm daherbraust, hier und da unterbrochen von den Verzweiflungsschreien eines unter dunklen Schicksalsschlägen zuckenden Herzens — während dieses Finale am Schluss in den „bacchantischen Taumel ausbricht, wo Lachen und Verderben eins werden" —, ist die Fis-dur-Sonate einem ruhigen Bergsee zu vergleichen, der geheimnisvoll still, ringsum von hohen Bergen geschützt, in kristallener Klarheit daliegt, — das Abbild eines sonnigen, heiteren, glücksvollen Seelenfriedens. In der Fis-dur-Sonate ist fast keine Spur einer leidenschaftlichen Erregung zu entdecken; es ist ein behaglich-heiteres Gefühlsleben, das durch diese Tonschöpfung sich uns vermittelt. Wir finden in ihr keinen verzweiflungsvollen Ausbruch des Schmerzes, keinen dionysischen Freudentaumel, kein gigantisches Ringen, das Weltenall zu umfassen. Eine abgeklärte Stimmung ist es, die besonders den ersten Satz auszeichnet; nicht das Tosen eines schäumenden Gebirgsbaches rührt die lauschende Seele im tiefsten Grunde auf, — nein, höchstens vermeinen wir (in den Sechzehntelfiguren) das liebliche Geplauder eines anspruchlosen Bächleins zu vernehmen, das auf idyllisch-einsamer Wiese zwischen duftenden Blumen, meistens sanft, selten etwas erregter dahinfliessend, die Seele in weichmütige, ahnungsvolle Träume versetzt. Wenn auch bewegtere Gefühlsausbrüche im 1. Satze nicht fehlen, so bleibt doch der Grundcharakter des Ruhig-Friedvollen, des Insichgekehrten gewahrt, und dies erzielt Beethoven durch die Anwendung entsprechender technischer Mittel, indem er durch einen immer wieder angeschlagenen Akkord dafür Sorge trägt, dass die Steigerung der durch das Figurenwerk der Sechzehntel symbolisierten lebhafteren Gefühle keine allzugrosse wird. Im Gegensatz zu dieser anmutigen Beschaulichkeit des 1. Satzes trägt der 2. Satz allerdings einen entschlosseneren, durch leidenschaftlichere Akzente gekennzeichneten Charakter; aber auch hier ist es kein stolzes Aufbegehren, kein willenstarkes Trotzen, es ist vielmehr der bestimmte Ausdruck sich ruhig gebender, selbstbewusser Kraft und freudigen Lebensmutes, der im 2. Satze uns entgegentritt. — Beethoven, der Titan, der schon in der Grosszügigkeit seiner F-moll-Sonate den himmelstürmenden Pfad angedeutet, den er in seinen letzten drei Sonaten betreten hat, kehrt in der Fis-dur-Sonate auf einmal in die Gefilde Haydn'scher Spielseligkeit, Mozart'scher Frohnatur zurück. Beethoven's Genius wandelt hier nicht unbetretene Sternenpfade, bei welchen die Erde mit ihrer Mate-

*) Die Komposition der Sonate op. 57 wurde erst 1806 vollendet, wenn auch einzelne Teile derselben aus früherer Zeit (1804) stammen, — die Sonate Fis-dur wurde im Oktober 1809 geschaffen und 1810 veröffentlicht. —

rialität tief unten bleibt, er schafft eine Idylle still träumender Erdenseligkeit, in der sich der wohl fühlen muss, der noch nicht faustisch an den Pforten der Ewigkeit gerüttelt. In der Fis-dur-Sonate kehrt Beethoven, wenn auch nicht in die Form, so doch in das Wesen seiner Jugendepoche zurück. Von seinem Olymp steigt er, der Jupiter tonans, für eine Weile herab, er verzichtet auf seine seelenzerreissenden Donner und Blitze, die uns den Vorhang des Unfassbar-Ewigen lüften, — und was sich in den Gestalten dieser einfachen, lieblichen Motivgebilde der Fis-dur-Sonate zeigt, das ist eine auf alle faustischen Anwandlungen verzichtleistende Rückkehr zur Erde, welche dann in der „Ländlersonate" op. 79 ihren Gipfelpunkt erreicht. — Wer Beethoven's Streben nach Erweiterung der musikalischen Formen, seine Neigung zur Grosszügigkeit derselben, seine urgewaltigen Crescendos als die Hauptcharakteristik, als die Quintessenz seiner musikalischen Kunst hinstellt, wird bei dieser einseitigen Vorstellung von Beethoven's musikalischem Wesen für die Fis-dur-Sonate kein Verständnis zeigen, und sie, womöglich, für unbedeutend, als der Beethoven'schen Kunst nicht würdig erachten. Und so hat denn diese Sonate selten recht die Würdigung gefunden, die sie verdient. Elterlein findet in ihr „viel leeres Figurenwerk" und, wenn er sich auch nicht verhehlen kann, dass dem ersten Thema des ersten Satzes Originalität zukommt, so spricht er doch dafür dem zweiten Satz die Einheitlichkeit der Gestaltung ab und hält das ganze Werk für zu unbedeutend, als dass es neben den grandiosen Schöpfungen Beethoven's irgendwie in Betracht kommen könne. Lenz meint, die Fis-dur-Sonate habe mit der „Beethoven'schen Musikidee" nichts gemein, womit er augenscheinlich sagen will, dass sie an das Niveau der Meisterwerke Beethoven's nicht heranreicht. Auch Wasielewski weist der Fis-dur-Sonate unter den übrigen Sonaten nur einen zweiten Rang zu, da in ihr kein bedeutender „Gedankengehalt" vorliege, sie infolgedessen auch breit angelegter Formen entbehre. Wenn Wasielewski, nebenbei gesagt, der Sonate eine überschwenglich-ätherische" Färbung vindiziert, so finden wir, dass der Stimmungsgehalt der Sonate von Seiten dieses sonst so gewiegten Aesthetikers völlig verkannt worden ist. Durchaus keine sentimentale Gefühlsseligkeit spricht aus dem Werke, vielmehr aber eine behagliche, in Frieden gesättigte Stimmung, die mit ätherischen Ueberschwenglichkeiten nichts gemein hat.

Wie erklären wir uns nun diesen geistigen Abstand zwischen der F-moll- und der Fis-dur-Sonate, die in so verhältnismässig kurzem Zeitraum aufeinanderfolgen? — Ist etwa, nachdem Beethoven in so hochbedeutenden Werken, wie der F-moll-Sonate, der B-dur-Sinfonie, dem fünften Klavierkonzert, dem Violinkonzert, der Coriolan-Ouvertüre, — opera, die der Meister unmittelbar nach der F-moll-Sonate schuf, — sich geistig ausgegeben, eine Erschöpfung seiner Produktionskraft eingetreten, so dass er in der nächsten Sonatendichtung nichts bieten konnte, was dem früher Geschaffenen an Gedankenfülle, an Macht der Empfindung gleichkäme? Viele meinen dieses, und doch ist es durchaus nicht der Fall. Auch das kleinste Gebilde, die geringste „Bagatelle", die der Feder des grossen Tondichters entfloss, legt Zeugnis von Beethoven's bewundernswerter Gestaltungskraft ab; auch die Fis-dur-Sonate trägt geistreiche Züge genug an sich, die die Beethoven'sche Kunst verraten. Es ist ja auch nicht gesagt, dass nur in und an grossen Formen Energie des Ausdrucks, Tiefe der Empfindung, Macht der Phantasie hervortreten können; auch kleine Themen können eigenartig erfunden sein, wenn sie sich auch nicht weit ausspinnen, und auch in dem kleinsten Motiv kann echte, warme Empfindung erblühen. So in der Fis-dur-Sonate. Beethoven war nicht bloss ein Meister der grossen Formen, er war auch ein Meister der kleinen. In der Fis-dur-Sonate, so sagt bezeichnend Oskar Bie, lebt „die feine Arbeit des Porzellanzeitalters" neu in Beethoven auf. Und in der Tat, diese feine Ziselierarbeit, die auch das kleinste Motiv mit liebevollem Eingehen herausarbeitet, diese graziöse Feinstickerei, welche das Blumengewinde dieser zarten, verschlungenen Modulationen zur Darstellung bringt, ohne es zu verwehren, dass einzelne pikante Harmonien hervorstechen, wie feuerrote Rosen aus zierlichen Guirlanden (s. Satz I), — alles dieses legt ein beredtes Zeugnis von der Freude Beethoven's am Kleinen, Intimen ab und von seiner Fähigkeit, auch die intimsten Regungen seines Empfindungslebens in Tönen zu offenbaren. So ist jede kleinste Wendung, hauptsächlich in Satz I, in die warmen Farben intimster Empfindung und zartester Sinnigkeit getaucht — wie auf einem „altniederländischen Bild", sagt Oskar Bie. — Nach der F-moll-

Sonate die Fis-dur-Sonate! Ist der Grund für die Aenderung der Kompositionsart Beethoven's ferner etwa in dem ganz willkürlichen Streben des Tondichters zu suchen, nun einmal zur Abwechselung statt in grossen, sich in kleinen Formen zu ergehen, oder irgend ein technisches Problem zum Austrag zu bringen?

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonbildung im modernen Klavier-Unterricht.

(Erste Stufe: Fingerbildung.)

Von

A. Wadsack.

(Schluss.)

Um unsere Forderungen bezüglich einer regulierten Fingertätigkeit bei stillstehender Hand mit schnellerem Erfolg durchzuführen, ist es von Wichtigkeit, dass auch das übrige Spielmaterial sich diesen Forderungen einordne. Es sollte die gleiche Tendenz wie die Uebungen befolgen, um keine Ablenkung vom Ziele herbeizuführen. Deshalb ist es wichtig und von Vorteil für den Spieler, zu jeder Uebung eine in der Figur ähnliche Etude mit stillstehender Hand (von Bertini, Cramer oder Clementi) auszuwählen, und sie zusammen Hand in Hand mit der jemaligen Uebung verarbeiten zu lassen. Dies wird den Zweck der Uebungen fördern helfen und befestigen.

Das Transponieren der Etuden und Uebungen, das mannigfache Variieren derselben, welches nur angedeutet, ganz dem Spieler überlassen sein sollte, das modulatorische Weiterschreiten der chromatischen Uebungen und dergl. m. regt das eigene Denken des Spielers hervorragend an, was zum Gegensatz des rein Mechanischen solcher Uebungen von dem grössten pädagogischen Werte ist. Die unerlässlichen mechanischen Studien bedeuten dann keine blosse Tastengreiffertigkeit mehr, sie bilden nicht mehr länger mechanische Künsteleien aus, sondern, indem sie die Denktätigkeit und Schlagfertigkeit des Spielers in hohem Masse in Anspruch nehmen, wenden sie sich in erster Linie an den musikalischen Sinn desselben und geben auf diese Weise den Spezialstudien eine weit höhere pädagogische Berechtigung.

Soll das gegenwärtige Hauptstreben aller Musikpädagogen (des musikpädagogischen Verbandes): die einheitliche Durchbildung der musikalischen Lehrkräfte seine Verwirklichung finden, so kann es nur durch ein einheitliches, für bestimmte Stufen geregeltes Unterrichtsmaterial geschehen. Diese Stufen sind in erster Linie die Elementar- und die Mittelstufe bis zu jener Grenze, wo die Hand durch Ueber- und Untersetzen eine grössere Freiheit gewinnt. Das musikalische Volltalent wird sich nach dieser vorhergegangenen allgemeinen Schulung dann umso freier entfalten können: „nur das Gesetz kann uns die Freiheit geben".

Die Methodik eines geregelten Unterrichtsmaterials fand bis jetzt in der musikalischen Unterrichtsliteratur noch wenig oder gar keine Berücksichtigung. L. Ramann ist die erste (und bis jetzt auch einzige), die in der Elementarschule ihres Werkes „Grundriss der Technik" diese wichtige pädagogische Forderung für den Unterricht verwertete und in einem Lehrplan die Aufgaben vorschrieb.

Nur durch einen einheitlichen, planmässig abgegrenzten Unterrichtsstoff, der systematisch die Aufgaben für jede Unterrichtsstunde anordnet, ist es möglich, den Unterricht vom ziellosen Experimentieren zu befreien und ein bestimmtes Ziel in einer festgesetzten Zeit zu erreichen. Denn nicht nur bezüglich des Stoffes sollte das Unterrichtsmaterial für bestimmte Stufen und Klassen geregelt werden, um den Forderungen nach Einheit im Musikunterricht zu genügen, sondern auch in Bezug auf die Zeit, in welcher sich der vorgeschriebene Stoff absolvieren lässt. Das Material darf nicht willkürlich benutzt, sondern es muss, um den Begriff einer Stufe und Klasse festzulegen, genau nach Aufgaben normiert sein.

Diese Aufgaben sollten für ein normales Durchschnittstalent berechnet sein — dem pädagogischen Geschick des Lehrers bleibt es dann überlassen, sie der individuellen Begabung seiner Schüler anzupassen. Man wird wohl einwenden können, dass die musikalische Befähigung der Schüler eine zu verschiedene ist und dass die Fortschritte im Klavierspiel nicht nur vom Fleiss, sondern noch mehr vom Talent und dem technischen Geschick der Hand abhängig seien, — aber ist es in allen anderen Fächern nicht ebenso?

Die staatliche Schule besitzt schon längst für jeden Unterrichtszweig ihr festgesetztes Unterrichtsmaterial und ihren normierten Lehrgang, trotzdem tritt die Verschiedenheit der Lehrresultate bei allen Lehrdisziplinen zu Tage. So verschiedengradig die Beanlagung ist, so verschiedenartig werden auch

immer, trotz ein und desselben Lehrgangs, die Lehrresultate sein. Nichtsdestoweniger bedürfen wir für die Jugend und für die Allgemeinheit der Normen; ein nach Stoff und Zeit normierter Lehrgang wird deshalb gewiss auch für den Musik-Unterricht von grösstem Nutzen sein! Ohne eine solche Feststellung wird sich ein allgemeines Mass, ein allgemeiner Grad musikalischer Bildung und die Forderung nach einheitlicher, musikalischer Lehrerbildung wohl kaum denken und durchführen lassen! Ein solcher Lehrplan bietet ausserdem den Lehrenden einige Arbeits-Erleichterung — er wendet sich nicht nur an die Musik-Lehranstalten, die in erster Linie eines geregelten Unterrichtsmaterials als Ausgangspunkt und Norm ihrer Disziplin bedürfen, sondern auch an den Privat-Musiklehrer, der bestrebt ist, seinem Unterrichte durch Einordnung in die Prinzipien und Zucht der allgemeinen Bildungsmittel, jenen inneren Wert und Halt zu verleihen, ohne welchen keine höheren Ideale gedeihen können. —*)

*) Wir machen auf die von der Verfasserin herausgegebenen „Special-Studien für Klavier", (Leopold Schutter, Darmstadt) aufmerksam, die sich ihrer in vorstehendem Artikel klargelegten Methode anschliessen. Die „Studien" wurden in Nr. 5 des „Kl. L." eingehend besprochen. D. R.

Musikästhetik von William Wolf.*)

Besprochen von

Dr. Olga Stieglitz.

Nach zehnjähriger Pause hat William Wolf dem ersten Bande seiner Musikästhetik einen zweiten umfangreicheren Teil als Abschluss hinzugefügt. Der Eindruck, den das Buch, bevor sich der Leser über dessen Einzelheiten kritisch Rechenschaft gibt, als Ganzes hinterlässt, kann vielleicht in Uebereinstimmung mit dem behandelten Stoffe am treffendsten als ästhetisch und harmonisch bezeichnet werden. Man gewinnt die Ueberzeugung, dass hier eine Arbeit vorliegt, die nicht nur die Frucht umfangreichen Wissens und reifen Denkens, sondern auch warmen und vornehmen Empfindens ist, dass der Gegenstand sowohl mit dem Verstande als auch mit dem Gemüt erfasst wurde.

Der durchaus persönliche Standpunkt des Verfassers ist ein hochgespannter Idealismus, der in der Kunst im allgemeinen, in der Musik im besonderen nicht nur „ein buntes Nebenbei, ein auch zu missendes Schellengeklingel zum Ernste des Daseins" erblickt, ihr vielmehr eigene Würde und tiefe Bedeutung für den einzelnen und die Gesamtheit zuerkennt.

Die Gliederung des Werkes ist den Hauptpunkten nach die folgende. Der erste Teil, (dessen ausführliche Besprechung der „Klavier-Lehrer" Jahrgang 1895 No. 19 und 21 brachte), gibt eine Uebersicht über das Darstellungsmaterial des Musikers, wie Ton, Rhythmus, Harmonie, Melodie, Klangstärke und Klangfarbe etc. nebst Erläuterung der allgemeinen Stilarten, die sich im Verlaufe der geschichtlichen Entwickelung in der Praxis künstlerischen Schaffens durch die verschiedenartige Verarbeitung und Verwendung der einzelnen Faktoren herausgebildet haben. Zugleich stellt der Verfasser die Grundzüge seiner ästhetischen Auffassung fest, die in der Richtung liegen, welche von Hegel angebahnt, nach ihm zuerst von Fr. Th. Vischer wieder aufgenommen und systematisiert wurde. Hiernach ist Musik die Kunst des Gemüts, ihr Inhalt die Darstellung von Gefühlen; indessen glaube auch der denkende Geist in ihr sein Abbild zu erblicken. W. Wolf will nun den Nachweis erbringen, dass die Logik der musikalischen Produktion keine für sich bestehende ist, sondern aufs genaueste den allgemeinen psychologischen Gesetzen entspricht. Die grossen Meisterwerke der Tonkunst stellen gewissermassen einzelne Akte aus dem menschlichen Seelenleben dar, dessen Phasen und Wandlungen in den verschiedenen Abschnitten, Teilen und Sätzen der Komposition zum Ausdruck gelangen. Diese Behauptung wird praktisch erläutert durch eine Analyse der C-moll-Sinfonie Beethovens im Zusammenhange mit jenem Gefühlsverlauf, den der Verfasser darin zu erkennen glaubt.

Der zweite Teil des Werkes zerfällt wiederum in zwei Hauptabschnitte, von denen sich der eine mit den allgemeinen ästhetischen Kunstgesetzen und ihrer Anwendung auf die Tonkunst beschäftigt, der andere der Lehre und Beurteilung der musikalischen Formen und Gattungen gewidmet ist.

W. Wolf gibt sich als unbedingter Anhänger jener Auffassung der Kunst zu erkennen, die man treffend als „Kallikratie" bezeichnet hat. Es ist dies die Annahme, das Gebiet der Kunst sei lediglich auf den Umkreis des Schönen beschränkt, und ihre Aufgabe bestehe darin, uns durchweg wohltuende, befriedigende, harmonisch ausklingende Eindrücke zu übermitteln. Von diesem Standpunkt aus ist der Verfasser natürlich ein Gegner der realistischen und naturalistischen Tendenzen der Gegenwart und vermag der sogenannten charakteristischen Musik nur in bedingtem Masse die Daseinsberechtigung zuzuerkennen. Er erblickt

*) William Wolf „Musik-Aesthetik" in kurzer gemeinfasslicher Darstellung. 2 Bände — Carl Grüninger, Stuttgart.

das absolut Mustergiltige in den klassischen Ausdrucksweisen und Formen, deren Schönheit ihm als gleichbedeutend mit dem Guten und dem Wahren gilt. Alle erheblichen oder prinzipiellen Abweichungen von diesem Ideal erscheinen ihm demgemäss mehr oder weniger als Irrwege. Ist auch zuzugeben, dass in der Musik, da sie der natürlichen Vorbilder ermangelt, dringender als in jeder anderen Kunst der Wunsch entstehen mag, bestimmte hervorragende Schöpfungen als Normen zu betrachten, um an ihnen einen Massstab für die Wertung späterer Erscheinungen zu besitzen, so kann man sich nicht verhehlen, dass hierdurch leicht ein ästhetischer Dogmatismus entsteht. Die Ueberzeugung, dass in diesem oder jenem Kunstwerke Vollendetes geschaffen wurde, darf nicht dazu verführen, die Formen desselben als bindend auch für alles Künftige zu betrachten. Ist zweifellos jeder einzelne Grad künstlerischen Gelingens abhängig von dem Masse der Uebereinstimmung zwischen Stoff und Form, so wird der Gipfel einer Kunstepoche allemal erst dann erreicht, wenn in ihren Erscheinungen die jeweilig herrschenden Ideen ihren adäquaten, nämlich zeitgemässen Ausdruck gefunden haben. Dieser aber ist dann nicht ein Spiel des Zufalls, sondern ein Notwendiges, bedingt durch das Grundgesetz aller geistigen Entwickelung, der Uebereinstimmung mit der Umwelt, wie sie gerade ietzt sich darstellt oder im Werden begriffen ist, der Anpassung an die bestehenden allgemeinen Kulturverhältnisse. Was mit letzteren garnicht oder nur lose verknüpft ist, bleibt, auch wenn es anfangs durch den Reiz der Neuheit fesselt, stets ephemer, und nur das, was dem Geistesleben eines grösseren Zeitabschnittes gemäss ist, schwingt fort und breitet sich aus. Es ist daher ein vergebliches Bemühen, gegen künstlerische Persönlichkeiten anzukämpfen, denen es gelang, neue Kunstgattungen hervorzurufen, einen besonderen Stil zu prägen, eine bestimmte Richtung oder Schule zu begründen. Nur dadurch waren sie hierzu imstande, dass ihr Schaffen in den Inhalts- wie Formgefühlen ihrer Zeit einen Mit- oder Nachklang fand, und eben dies sichert ihnen, als den Urhebern einer neuen Entwicklungsreihe, einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte.

Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint mir die Polemik, welche W. Wolf gegen den Schöpfer des musikalischen Dramas, gegen R. Wagner richtet, verfehlt. Das Rad der Zeit rollt vorwärts und lässt sich nicht zurückdrehen. Die Meisterwerke des alten Opernstils können uns durch ihre melodischen Schönheiten sowie ihre dramatischen Höhepunkte gewiss auch heute noch hohen Genuss gewähren, aber der modern denkende Mensch empfindet, dass ihre Formen im grossen und ganzen einer überwundenen Geschmacksperiode angehören. Gerade jene Textwiederholungen mit den dadurch bedingten musikalischen Wendungen und Schnörkeln, die Wolf als „notwendig und sinngemäss“ erachtet zur Charakterisierung der verschiedenen Phasen ein und desselben „Gefühlsmomentes“, erscheinen der Mehrzahl des heutigen Publikums doch wohl als etwas antiquiert. Sie passten vortrefflich in die Periode der Postkutschen, haben aber dem Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität nicht mehr viel zu sagen.

Vermag ich die Ansichten des Verfassers nach dieser Richtung nicht zu teilen, so stimme ich dagegen zumeist mit den Grundsätzen überein, die er in dem als Anhang bezeichneten Abschnitt über die „Aesthetik des Vortrages“ entwickelt. Mit ihm möchte auch ich Front machen gegen jene Neuausgaben der Werke unserer Klassiker, die ihre eigenen Vortragsbezeichnungen und Abänderungen nicht durch besondere Schrift kenntlich machen und dadurch den Glauben erwecken, sie seien vom Komponisten so gesetzt. Derartige pietätlose Willkürlichkeiten sollte sich die Musikerwelt einfach nicht gefallen lassen. — Vollberechtigt erscheint mir ferner Wolfs Warnung vor jener Uebertreibung der Phrasierungsbezeichnungen, wie H. Riemann sie in seinen Bearbeitungen klassischer Werke anwendet. Die Prinzipien und künstlerischen Absichten des verdienstvollen Musikgelehrten mögen unangefochten bleiben, da aber diese Ausgaben doch in erster Linie für den Unterricht bestimmt sind, so dürfen wohl die beiden Fragen erhoben werden: „wo bleibt die Selbständigkeit des Lehrers?“ und „wie sollen Phantasie und Mitempfindung der Jugend zur Entwicklung gelangen, wenn durch Bezeichnung jeder kleinsten Schattierung und Nüancierung der Vortrag geradezu festgelegt wird?“ Eine Schulung nach diesem System gleicht meinem Dafürhalten nach einer Zwangserziehung, die in unser individualistisches Zeitalter am wenigsten hineinpasst.

Es sei zum Schlusse noch darauf hingewiesen, dass sich Wolfs Werk vermöge seiner Klarheit und Uebersichtlichkeit in Sprache und Darstellung besonders gut zur Einführung in die Probleme der Musikästhetik eignet. Auch den Lehrern dieses für die musikalische Ausbildung weiterer Kreise jetzt als notwendig erkannten Unterrichtsgegenstandes wird das Buch ein willkommener Wegweiser sein. Bietet es doch vor anderen einschlägigen Werken noch den besonderen Vorteil, eine Fülle verschiedenartiger, zum Rüstzeug des Tonkünstlers gehörender Kenntnisse zu übermitteln, die sich Lehrende wie Lernende bisher mühsam aus allerlei Quellen zusammensuchen mussten.

Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers.

Von

Wilhelm Rischbieter.

(Schluss.)

Richard Wagner war unstreitig eins der eigenartigsten Genies, welche je gelebt. Er war nicht nur ein grosser Musiker, sondern auch zugleich ein sehr respektabler Dichter, Kunstschriftsteller und Politiker. Der berühmte und berüchtigte Jakob Offenbach hat einmal scherzweise gesagt, Wagner wäre grösser als Goethe und Beethoven; denn er komponierte besser als Goethe und dichtete besser als Beethoven. Offenbach hat diesen Witz jedenfalls nur deshalb gemacht, um diejenigen, welche Wagner über Beethoven stellten, lächerlich zu machen. Heute, wo die Werke Wagner's nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande volle Anerkennung gefunden, wird es jedenfalls noch mehr Leute geben, welche Wagner für grösser halten als alle früheren Komponisten. Mit Schiller oder Goethe ist Wagner meines Wissens noch nicht verglichen worden; demnach wird Wagner in erster Linie als Komponist betrachtet. Wenn wir ihn aber nur als solchen, als Musiker, betrachten, so kann er hinsichtlich der Mannigfaltigkeit und melodischen Erfindung keineswegs über Mozart oder Beethoven — ja nicht einmal in eine Reihe mit diesen grossen Komponisten — gestellt werden; denn Mozart zum Beispiel hat ausser seinen Opern noch eine grosse Anzahl von Meisterwerken der verschiedensten Gattungen geschaffen: Sinfonien, Streichquartetts und -quintetts, Sonaten, Messen usw., und ist ausserdem der Schöpfer des Klavierkonzerts mit grossem Orchester. Wenn nun auch ein Vergleich Wagner's mit diesem Meister (oder mit Beethoven) nicht zu gunsten des ersteren ausfällt, so geschieht dies doch unbeschadet der Grösse Wagner's; denn es ist unstatthaft, diesen grossen Mann einseitig als Musiker zu betrachten und zu beurteilen. Die souveräne Grösse Wagner's besteht darin, dass er Kunstwerke geschaffen hat, in welchen die Poesie nicht zu gunsten der Musik eine untergeordnete Rolle spielt, wie dies in der Oper der Fall ist. Ob die aus einer solchen Vereinigung beider Künste hervorgegangenen Werke eine grosse Zukunft haben, kann heute noch niemand wissen. Meiner Ansicht nach kann im „Musikdrama" die Musik sich nicht in ihrer ganzen Grösse und Herrlichkeit offenbaren; denn „die Musik hat als eine für sich bestehende Kunst ihre eigenen, an Regeln gebundenen und in ihrer Wesenheit gegründeten Bedingungen, die sie niemandem, auch der Poesie zu Liebe nicht, aufgeben kann und darf". — Mozart's Opern sind über 100 Jahre alt und werden immer noch gegeben; auch minderwertige Opern hat das Musikdrama bis jetzt nicht verdrängt und wird es auch in Zukunft nicht, denn das Interesse für schöne, charaktervolle Gesangsmelodien wird wohl nicht so leicht im Volke erlöschen. „Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffs zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen." Diesen Worten von Grillparzer pflichte ich vollständig bei, und deshalb sind mir Wagner's Opern sympathischer als seine Nibelungen; verkenne aber keineswegs, dass auch dies letztere Werk nur das Produkt, eines grossen, eigenartigen Genies sein kann.

*

Als Mensch ist Wagner von vielen Seiten als undankbar und ungefällig geschildert worden. So zum Beispiel stellt Heinrich Ehrlich in seinem Buche: „30 Jahre Künstlerleben" als ziemlich gewiss hin, dass es keinen Menschen gäbe, dem Wagner nur das kleinste Opfer gebracht oder überhaupt eine Gefälligkeit erwiesen hätte. Ob das der Wahrheit entspricht, ist schwer nachzuweisen. Für entschieden wahr müssen wir es aber halten, wenn W. Weissheimer, dessen Vater sich Wagner gegenüber mehrere Male als aufopfernder Freund gezeigt, in seinem Buche: „Erlebnisse mit Rich. Wagner" sagt, dass Wagner ihm seinerzeit fest versprochen hätte, für die Aufführung seiner (Weissheimer's) Oper zu sorgen; aber von dem Tage an, wo Wagner dem jugendlichen König Ludwig von Bayern nahegetreten wäre, sich nicht im geringsten mehr weder um ihn, noch um seine Oper gekümmert hätte. Diese Tatsache wirft allerdings kein sehr günstiges Licht auf Wagner's Charakter. Wenn wir aber in betracht ziehen, dass Wagner (der damals die Nibelungen schon ziemlich beendet) infolge der Teilnahme, die der kunstsinnige König Ludwig ihm und seinen Werken entgegenbrachte, Hoffnung schöpfen durfte, sein Riesenwerk zur Aufführung zu bringen, und zwar in einem Theater, wie es ihm in seiner Phantasie vorschwebte, wenn wir, sage ich, dies alles in Betracht ziehen, so kann man es ihm wohl nicht sehr verargen, wenn er alles andere darüber vergass. „Der mit Genie begabte Mensch", sagt Schopenhauer, „opfert sich ganz für das Ganze. Daher ist er frei von der Verbindlichkeit, sich im einzelnen für einzelne zu opfern. Dieserwegen kann er manche Anforderung abweisen, die andere billig erfüllen müssen. Er leidet und leistet doch mehr als alle anderen."

*

Der bekannte Ausspruch: „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten" ist, wie viele andere derartige Aussprüche

sehr hinfällig. Wo zum Beispiel wird heute noch eine Oper von Hasse aufgeführt? Jedenfalls hat Hasse als Opernkomponist den „Besten seiner Zeit genug getan"; schrieb doch ein Zeitgenosse über ihn, dass, wenn je eine Zeit kommen sollte, in welcher seine Opern nicht mehr gefielen, der Weltuntergang nahe bevorstünde.

Es könnte nun allerdings die Frage aufgeworfen werden, wer zu den Besten einer Zeitepoche gehört. Das ist allerdings eine etwas heikle Frage. Offenbar gehören dazu Männer, wie Beethoven, Karl Maria v. Weber, Wagner, Schumann und Brahms. Nun hat sich aber Weber nicht sehr lobend über Beethoven's Sinfonien (die erste und zweite ausgenommen) ausgesprochen, ja er soll sogar über die siebente dieses Meisters sehr hart geurteilt haben; ferner haben Schumann, Brahms und noch viele hochangesehene Künstler von Wagner's Opern und Musikdramen nichts gehalten, und umgekehrt hat Wagner wieder von den Werken jener beiden Komponisten nichts wissen wollen, während er sich über Spontini's Opern sehr lobend geäussert. Wir können hieraus entnehmen, dass die grossen Genies die Werke ihrer grossen Zeitgenossen oft falsch beurteilen, oder wenigstens nicht genügend würdigen. Ziehen wir nun noch n Betracht, dass die grossen Genies fast alle ihrer Zeit vorauseilen, so könnte man viel eher die Behauptung aufstellen, dass die schaffenden Künstler für alle Zeiten gelebt haben, welche den Besten der nächsten oder zweitnächsten — Generation genug getan.

Ob die Werke unserer grossen Komponisten auch für „alle Zeiten" leben werden, ist sehr zweifelhaft. Es kommt aber für uns Lebende eigentlich gar nichts darauf an, ob ein Kunstwerk nach unserm Tode noch fortlebt oder nicht. Wenn zum Beispiel die Werke eines Komponisten meine Lebenszeit überdauern, so sind sie für mich unsterblich. Betrübend mag es wohl für manchen Komponisten sein, wenn seine Werke nicht ihn, sondern er seine Werke überlebt. Aber auch in diesem Falle hat ein solcher Komponist vor vielen seiner Mitmenschen noch etwas voraus; denn wenn seine Werke auch keine lange Lebensdauer gehabt haben, so hat er doch immerhin vielen Menschen edle Genüsse oder zum mindesten einige glückliche Stunden verschafft; und wenn auch seine Kompositionen nicht zu den sogenannten „unsterblichen" gehören, so können dieselben trotzdem sehr achtungswert sein. „Was zwanzig Jahre sich erhält", hat Goethe einmal gesagt, „und die Neigung des Volkes hat, das muss schon etwas sein."

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Bei den kürzlich in Wien abgehaltenen k. k. Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik wurden 10 Kandidaten der Musikschulen Kaiser approbiert, hiervon 3 „mit Auszeichnung". — Wie alljährlich werden an dieser Anstalt vom 16. Juli bis 10. September Ferialkurse abgehalten, welche die Unterrichtsfächer: Klavier, Violine, Orgel, Sologesang, Contrapunkt und Vorbereitung zur k. k. Staatsprüfung umfassen. Am Schlusse des Kurses erhalten die Teilnehmer Zeugnisse ausgestellt. — Ausführliche Prospekte durch die Instituts-Kanzlei: Wien VII/1, Zieglergasse 29.

Die diesjährigen Prüfungs-Aufführungen des Stern'schen Konservatoriums, Direktor Professor Gustav Hollaender, haben am 17. Juni mit einem Solisten- und Orchester-Konzert in der Philharmonie begonnen und dauern bis 30. Juni. Am 1. Juli findet als Schluss im Saale des Konservatoriums vor erwählter Jury die Bewerbung um die vom Lehrerkollegium zum 50jährigen Jubiläum der Anstalt gestiftete Gustav Hollaender-Medaille statt, durch deren Verleihung die besten Schüler des Konservatoriums ausgezeichnet werden.

Die siebente öffentliche Schüler-Aufführung des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka fand am 14. Juni im Beethoven-Saal unter Mitwirkung des Konservatoriums-Orchesters, geleitet von Herrn Kapellmeister Robert Robitschek, statt. An Orchesterwerken kamen Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" und Beethoven's „1. Sinfonie" in vorzüglicher Weise zur Aufführung; an solistischen Leistungen wurden Rubinstein's F-dur-Konzert, Brahms' Violinkonzert, Saint-Saëns' Variationen für 2 Pianoforte über ein Thema von Beethoven und 2 Terzette von Pasmore geboten.

Der Vortragsabend der „Schule für höheres Klavierspiel" von Frl. Minna Körner, Giessen, von ihren vorgeschritteneren Schülern mit Unterstützung eines Streichquintetts ausgeführt, brachte ein sehr anregendes Programm. Ensemblesätze für Violine, resp. Cello und Klavier, Trios von Bach, Haydn, Mozart, Schumann, Raff, Gurlitt, Grützmacher u. A. wechselten mit Solovorträgen und liessen überall eine sorgfältige, von künstlerischem Geist getragene Einstudierung erkennen. Mozart's reizende „Kleine Nachtmusik" für Streichquartett schloss die wohlgelungene Aufführung ab.

Vermischte Nachrichten.

Der Stern'sche Gesangverein wird nach Schluss der Ferien unter Oskar Fried's Leitung mit den Proben zu Haydn's „Jahreszeiten" beginnen, die Anfang November aufgeführt werden. Im zweiten Konzert kommt Bach's Johannispassion zur Aufführung.

Der mit dem Neuen Schauspielhause am Nollendorfplatz verbundene Konzertsaal soll den Namen „Mozart-Saal" erhalten. Er wird im Oktober d. J. seiner Bestimmung übergeben und von der Theater- und Saalbau-Aktien-Gesellschaft in eigener Regie betrieben. Für die Sinfonie- und populären Konzerte ist man bemüht, ein erstklassiges Orchester zusammenzustellen, das auch dem Neuen Schauspielhause für seine Aufführungen zur Verfügung stehen wird. Als erster Kapellmeister ist Hofkapellmeister Paul Prill aus Schwerin gewonnen. Der Saal erhält auch eine kleine Bühne. Die Konzertdirektion Eugen Stern, Lützowstr. 99, ist mit der geschäftlichen Leitung der Konzerte des Mozart-Saales betraut worden.

Der finnische Männergesangverein „Suomen Laulu" aus Helsingfors, der bereits vor zwei Jahren hier mit grossem Beifall gesungen hatte, gab am Pfingstmontag im Beethovensaal wieder ein Konzert, das nur Gesänge finnländischer Komponisten brachte. Vertreten waren u. a.: Järnefeldt, Krohne, Genetz, Palmgrem, Sibelius und Törnudd. Die Leistungen des von Herrn H. Klemetti geleiteten, aus zirka 40 Sängern bestehenden Chores waren auch diesmal wieder ausgezeichnet, sowohl nach klanglicher Richtung, als auch in Bezug auf Dynamik, feiner und lebendiger Auffassung, künstlerischem Vortrag und ebenso künstlerischem Geschmack. Das zahlreich erschienene Publikum brachte der Sängerschar lebhafte Ovationen dar, fast sämtliche Gesänge mussten wiederholt werden.

Das in der Zeit vom 17. bis 20. August in Salzburg stattfindende Musikfest wird alle seine Vorgänger an Bedeutung übertreffen und sich zu einer solennen internationalen Gedenkfeier an den 150 Geburtstag W. A. Mozart's gestalten. Fünf Dirigenten — Generalmusikdirektor Felix Mottl (München), Hofkapellmeister Dr. Carl Muck (Berlin), Hofopern-Direktor Gustav Mahler (Wien), Reynaldo Hahn (Paris) und Mozarteumsdirektor J. F. Hummel (Salzburg) teilen sich in die musikalische Leitung des Festes, das zwei grosse Orchester-Konzerte (Wiener-Philharmoniker), ein Kammermusik- und Solistenkonzert, ferner ein kirchliches Konzert, endlich vier Opernaufführungen im Stadttheater und eine Festversammlung in der Aula academica umfasst. In den beiden Orchester-Konzerten treten als Solisten die Herren Camille Saint-Saëns (Paris) und Arnold Rosé (Wien) auf. Zur Aufführung gelangen Werke von Mozart, Beethoven und Bruckner. Im Kammermusik-Konzert wirken die Herren Willy Burmester (Berlin), Guido Peters (Wien) und andere mit. Das kirchliche Konzert bringt Werke von Michael Haydn und Mozart, von diesem die Krönungsmesse. Besonders interessant versprechen die Opernabende zu werden. Frau Lilli Lehmann hat sich der Mühe unterzogen, eine Musteraufführung von Mozart's „Don Giovanni" zu ermöglichen, in der neben dieser Künstlerin (Donna Anna) noch die Damen Geraldine Farrar (Berlin), Wilma Villani, sowie die Herren Francesco d'Andrade (Berlin), H. Brag, Georg Maikl, Richard Mayr und A. Moser als Mitwirkende auftreten. Frau Lilli Lehmann studiert das Werk persönlich ein. Dirigent ist Herr Reynaldo Hahn (Paris). Die Wiener Hofoper, die zwei Vorstellungen gibt, bringt unter Gustav Mahler's persönlicher Leitung „Die Hochzeit des Figaro" in der anlässlich des Mozart-Jubiläums geschaffenen Inszenierung zur Vorführung.

Das Heyer-Museum in Köln hat durch Hrn. Wilhelm Heyer wieder eine äusserst wertvolle Bereicherung erfahren, und zwar ist es diesmal eine Autographensammlung, die mehrere tausend Exemplare nur auf Musik befindlicher Briefe berühmter Komponisten, Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten umfasst. Das für die Kunstschätze bestimmte Museumsgebäude schreitet seiner Vollendung entgegen, es wird vier grosse Säle enthalten. Die Instrumentensammlung umfasst einschliesslich der Ibach'schen Sammlung etwa 280 Tasteninstrumente, wovon 83 aus dem 16. bis 19. Jahrhundert mit den Originalzetteln der Fabrikanten versehen sind. Wir finden die Namen Silbermann (Gottfried, Jean Henry und Joh. Andreas), Joh. Andreas Stein, Heincke und Pieter Heyer, Sébastien et Pierre Erard, A. Ibach und Sohn (1830), Streicher (Wien) u. v. a. vertreten.

Der in Wien kürzlich aufgelöste „Hugo Wolf-Verein" hat aus des Komponisten Nachlass 41 Originalmanuskripte der Wiener Hofbibliothek, das Klavier, 73 Gebrauchsgegenstände, 144 Bilder und Photographien und die Totenmaske Wolf's den Sammlungen der Stadt Wien übergeben. Eine Anzahl ungedruckter Kompositionen, der Briefwechsel, die Bibliothek und die Musikalien Wolf's sowie das Archiv des „Wolf-Vereins" etc. werden dem „Akademischen Richard Wagner-Verein" in Wien übergeben.

Die hiesige Musikalienhandlung von Raabe & Plothow ist in den Besitz des Leipziger Musikverlags Breitkopf & Härtel übergegangen und wird als Sortimentsgeschäft unter der bisherigen Firma fortbestehen.

Das Königl. Konsistorium der Provinz Schlesien hat an die sämtlichen Pastoren, Orga-

nisten und Kantoren der Provinz das Ersuchen gerichtet, etwa vorhandene alte Musikalien, die einen musikalischen Wert haben und sich im Besitz von Kirchen befinden, jetzt aber nicht mehr im Gebrauch sind, an grössere, die Musikgeschichte pflegende öffentliche Bibliotheken abzugeben, sofern die Musikalien für die Musikgeschichte von Interesse sind. Eine gleiche Anregung ist seitens des Kultusministers auch an die Kommunal-Verwaltungen ergangen.

Als Ort der nächsten Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ ist Dresden in Aussicht genommen.

Ein „Erster Komponisten- und Schriftsteller-Tag“ fand im Bade Wildungen statt, denen weitere folgen sollen. Die beiden ausführenden Künstler waren Rudolf Presber und Wilhelm Berger. Ersterer las eine Reihe seiner ernsten und heiteren Dichtungen vor, von Berger wurden aufgeführt: „1. Symphonie“ op. 71, „Klavierquintett“ op. 95, „Rondo“ aus der Sonate op. 70 und eine Reihe Lieder. Mitwirkende waren, ausser dem Komponisten selbst, Frau Professor Berger und das Kurorchester unter Leitung seines Kapellmeisters Ferdinand Meister.

Der Vorstand der Münchener Musikalischen Volksbibliothek, Dr. Paul Marsop, erhielt die Mitteilung, dass das Kuratorium der Leipziger Musikbibliothek Peters auf Antrag ihres Bibliothekars, des Herrn Dr. Rudolf Schwartz, beschlossen habe, ihre Doubletten der Münchener Musikalischen Volksbibliothek geschenkweise zu überlassen. Es fallen dadurch der letzteren an 1500 weitere Nummern zu — darunter wertvolle Partituren, Bücher, Klavierauszüge etc. —, nach deren Einreihung, die im Laufe des Sommers erfolgen wird, unsere musikalische Volksbibliothek etwas über 4500 Nummern zählen dürfte.

Das 83. Niederrheinische Musikfest, das Pfingsten zu Aachen stattfand, war von bestem Gelingen begleitet. Die Herren Professor Schwickerath und Hofkapellmeister Weingartner teilten sich in die Leitung und erzielten mit den orchestralen und chorischen Leistungen glänzende Erfolge. Es kamen von grösseren Werken zu Gehör: Bach's H-moll Messe, Weingartner's „Sturmhymnus“ und „Traumnacht“, Wagner's „Meistersinger Vorspiel“, die Ouvertüren zu „Manfred“ von Schumann, „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und „Leonore“ von Beethoven. Ferner Beethoven's „Es-dur-Konzert“ von Frau Goodston gespielt, Brahms' „Violinkonzert“ und Schumann's „Fantasie“, deren Vorträge Henri Marteau reichen Beifall eintrugen, endlich eine grosse Reihe von Arien und Gesängen von Mozart, Wolf, Liszt, Strauss, Weingartner, Schillings und Pfitzner, an deren Ausführung die Damen Frau Bosetto und Frl. Philippi, die Herren Burrian und de la Cruz-Fröhlich beteiligt waren.

Konstanz Berneker, ein in Königsberg, der Stadt seines Wirkens, hochgeschätzter Tonsetzer, verstarb daselbst, erst 62 Jahre alt, an den Folgen eines schweren Nervenleidens. Berneker, am 31. Oktober 1844 zu Darkehmen in Ostpreussen geboren, war Schüler des Kgl. Instituts für Kirchenmusik und der Kompositionsabteilung der Kgl. Akademie zu Berlin und betätigte sich während dieser Zeit bereits durch die Leitung von Männergesangvereinen. 1872 wurde er als Dirigent der Singakademie nach Königsberg berufen, erhielt bald darauf die Stelle des Domorganisten und Lektors an der Albertina, wo er theoretische Vorlesungen hielt und Orgelspiel, Chor- und Altargesang lehrte. 1886 wurde er der Nachfolger des bekannten Klavierpädagogen Louis Köhler als Musikreferent der „Königsberger Hartung'schen Zeitung“. 1885 erhielt er den Titel als Königl. Musikdirektor. Daneben war er in reicher Weise kompositorisch schaffend. Von seinen Werken sind hervorzuheben die Oratorien „Judith“, „Christi Himmelfahrt“, „Das hohe Lied“, „Krönungskantate“, wohl sein hervorragendstes Werk, ferner eine Reihe Kantaten, Männerchöre, Balladen, Lieder u. a. m. Leider sind die schönen, gehaltvollen Werke kaum über seinen heimatlichen Kreis hinausgedrungen, obgleich sie es verdienten, in weitester Oeffentlichkeit bekannt zu werden; jedenfalls bedeutet sein frühes Hinscheiden einen grossen Verlust für die Stadt Königsberg und seinen zahlreichen Freundes- und Schülerkreis.

Bücher und Musikalien.

V. Novák, op. 24. Sonate (F moll) für Klavier.
Mojmir Urbánek, Prag.

Nicht auf gleicher Höhe wie die kürzlich aus demselben Verlage besprochene Förster'sche Sonate steht die „Heroische“ Sonate (F moll) von V. Novák. Sie besticht zunächst durch kundigen Klaviersatz, der unverkennbar auf grosse und brillante Wirkungen hinausgeht. Mir will scheinen, dem zweifellos recht begabten Autor liege vorläufig das Sentimentale und Lyrische viel mehr als das Heroische. So sind z. B. die ruhiger gehaltenen Partien im ersten Satze weit besser gelungen und erregen weit mehr innerliche Anteilnahme als alle anderen. Wo der Komponist ein kantabiles Thema anhebt, folgt man ihm sehr gern. Der folgende Satz wird von einem stimmungsvollen Andante mesto (Cis moll) eingeleitet. Das zweisätzige Werk bewegt sich nach berühmten Mustern (vergl. Chopins B moll Scherzo)

zwischen den beiden Haupttonarten F moll und As dur, beide Sätze schliessen in letzterer ab. Ich ziehe den zweiten Hauptsatz dem ersten bei Weitem vor. Er ist natürlicher und wirkt infolgedessen unmittelbarer, ist auch nach rein thematischer Seite hin origineller und darum anregender. Im Allgemeinen wäre eine bedeutendere Konzentration und ein energischeres Zusammenfassen des musikalischen Gedankenmaterials sicherlich nicht unerwünscht. Nováks F moll Klaviersonate befriedigt nicht als Ganzes, aber sie enthält eine grosse Reihe von interessanten Einzelheiten, die ihr Studium immerhin lohnen.

Agathe Backer-Gröndahl, op. 57. Zwei Konzertetuden (No. 1 A moll, No. 2 G dur).
op. 58. Zwei Konzertetuden (No. 1 F dur, No. 2 G moll).

Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Op. 57 und 58 von Agathe Backer-Gröndahl sind ausgezeichnete, dem konzertanten Spiel und Vortrag gewidmete Studien, die ich angelegentlich empfehle. Die beiden Etuden des erstgenannten Werks befassen sich ausschliesslich mit dem grossen gebrochenen Akkordspiel, während die erste aus op. 58 Doppelgriffe, die zweite den Triller kultiviert. Alle vier Konzertetuden sind von vornehmer und rein musikalischer Art, aus der Eigenart des Pianofortes heraus gedacht und entstanden und vortrefflicher, künstlerischer Wirkung sicher. Man sollte sie als Spezialstudien für die Ausbildung des Akkordspieles und Trillers auf keinen Fall übergehen.

Eugen Segnitz.

Max Bruch, op. 12. 6 Klavierstücke. 3 Hefte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die in der Schulbearbeitung von Heinrich Germer erschienenen 6 Klavierstücke von Max Bruch zeichnen sich durch Klangschönheit und interessante Melodik aus. Sie würden auf den Mittelstufen dem Unterrichtsmaterial einzufügen sein. Das Andante sostenuto No. 1 muss mit warmem Tone gespielt werden, das chromatische Auf- und Absteigen der Begleitung verlangt feine dynamische Schattierung. Das 2. Stück, ein Andante con moto, ist sehr einfach im Ton eines Volksliedes vorzutragen. Das zierliche Impromptu in G dur und das sanfte Moderato in D moll, letzteres in der weichen Stimmung eines Nocturnes gehalten, sind als leichtere Vortragsstücke schon für die untere Mittelstufe gut zu verwenden. Der Walzer in Fis dur bringt hübsche Klangeffekte. Die liegenden Stimmen in der linken Hand sind genau zu beachten. Das letzte Stück, ein Andante, ist mit weichem Anschlag im Ton eines Liedes zu spielen. Die Fingersatz- und Vortragsbezeichnung durch den Bearbeiter lässt an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig.

M. J. Rehbein.

Philipp Scharwenka, op. 114. Sonate E moll für Violine und Klavier.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine Sonate von Ph. Scharwenka, der als Komponist und sehr tüchtiger Theoretiker bekannt ist lässt eine Anzahl interessanter Modulationen und thematischer Bearbeitungen voraussetzen. Man täuscht sich hierin denn auch durchaus nicht. Das erste Thema des 1. Satzes ist recht charakteristisch, das zweite hingegen etwas konventionell. Die Art der Durchführung im 2. Teil erinnert uns eher an Schubert, als an die Arbeit unserer klassischen Meister. Der zweite Satz „Andante tranquillo“ ist melodiös und bei höchst delikater Ausführung gewiss sehr dankbar. Das Finale „Allegro animato“ wird den Zuhörer vielleicht am schnellsten befriedigen; die ersten beiden Themen sind kräftig und sprechen eine inhaltreiche Sprache. Das 3. Thema „dolce ed espressivo“ ist vielleicht nicht von der Bedeutung wie die beiden vorhergehenden, gewinnt aber durch die Verbindung mit dem Anfangs-Motiv. — Da wir nicht viel Violin-Sonaten lebender Komponisten von Bedeutung besitzen, so möchten wir das Werk unseren Künstlern warm empfehlen. *Dagobert Löwenthal.*

Max Vogel: 4 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung in einfacher Weise (für mittlere Stimme).

Elsoldt & Rohkrämer, Berlin.

Der Titel kennzeichnet genau den Inhalt dieses Liederheftes. Die Dichtungen sind von Luise Hensel „Abendlied“, „Norden und Süden“ von J. Sturm, „In der Stille der Nacht“ von Robert Prutz, „Die Wäscherin auf der Wiese“ von Liliencron. Die Gesänge sind melodiös, leicht ausführbar und gut für die Singstimme gesetzt. Jeder künstlerisch gebildete Vortragende wird die Lieder gern singen, weil sie gerade auf einfache Gemüter Eindruck machen, aber auch strebsame Dilettanten werden Freude daran haben. Wir können diese Lieder vom musikalisch und pädagogischen Standpunkte warm empfehlen.

A. Theile.

Von **Katalogen** gingen der Redaktion in letzter Zeit zu:

E. Hoffmann, Dresden, Katalog No. 6. Spezial-Katalog über 2händige Pianoforte-Musik.

Leo Liepmannsohn, Berlin, Katalog 156: Antike und moderne Musiktheorie und Musikästhetik, Akustik, Musikpädagogik u. s. w.
Katalog No. 157. Instrumental-Musik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Matthias Mittermüller, Salzburg, Katalog No. 32: Geschichte und Theorie der Musik, praktische Musik, Theater u. s. w.

Anton S. Benjamin, Hamburg, Katalog No. 8. Antiquarische Werke über Violin-Musik.

List & Francke, Leipzig, Antiquariatskatalog No. 372: Musikliteratur, Musikalien, Theater und Tanz, Autographen von Musikern und Bühnenkünstlern.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N., Katalog No. 324: Theoretische Werke und Schriften über Musik, Werke über Instrumente und Instrumentenbau, Porträts von berühmten Tonkünstlern, praktische Musik, Kirchenmusik.

Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde-Berlin. Mitteilungen No. 1—10. Enthalten neben den Verlagswerken eine Reihe anregender, belehrender Artikel, u. A.: „Ein Kapitel vom Seminar - Musikunterricht", „Wie werde ich musikalisch", „Die Pflege der Instrumentalmusik an Mittelschulen", „Kennen und Können" u. a.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Die **Potsdamer Musikgruppe** hielt am 31. Mai ihre General-Versammlung ab und schloss damit ihr erstes, erfolgreiches Vereinsjahr. Ausser einer Reihe von Vorstandssitzungen und Mitgliederversammlungen fanden 3 öffentliche Vortragsabende statt, die jedesmal zahlreich besucht waren. Es sprachen Frl. Anna Morsch-Berlin über das Thema: „Berliner und Potsdamer Musikleben zur Zeit Friedrichs des Grossen", Frl. Dr. Olga Stieglitz-Berlin über „Das musikalische Gedächtnis", Herr Rechtsanwalt Hugo Rohde-Potsdam über „Die Charakteristik der Tongeschlechter und Tonarten". An allen drei Abenden fanden musikalische Vorträge, ausgeführt durch Mitglieder der Gruppe, statt. Besonders erwähnenswert darunter war die Aufführung eines „Quintetts" von Prinz Louis Ferdinand von Preussen. In den Mitgliederversammlungen wurden die Satzungen beraten und festgestellt, man einigte sich über gemeinsame Unterrichtsbedingungen, die nach dem Muster der Berliner Gruppe verfasst wurden, die Grundlagen der Alters- und Invaliditätsversicherung, ebenso der neuen Sparrentenversicherung der Allg. D. Pensionsanstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen wurden wiederholt eingehend besprochen und den Mitgliedern die Sorge für ihr Alter warm ans Herz gelegt. Sehr erfreulich ist es, dass die Damen schon zahlreich den Paragraphen der Unterrichtsbedingungen, welcher die Erhebung eines Jahresbeitrags von 1 Mark von den Eltern ihrer Schüler zur Deckung des Beitrages der Invalidenversicherung fordert, eingeführt haben, es konnten schon wiederholt Ueberschüsse an die in Berlin eingerichtete Sammelstelle abgeliefert werden. Die Kassiererin berichtete über die Anlegung zweier Sparkassenbücher aus den schon vorhandenen Mitteln, eins für die Vereins-, das zweite für eine Unterstützungskasse. Die Einrichtung von Jahresabonnements in einem Potsdamer Krankenhaus ist für das nächste Jahr in Aussicht genommen. Der Vorstand, welcher mit grosser Sorgfalt und Mühewaltung sein Amt während dieses ersten Jahres geführt, wurde einstimmig wiedergewählt. Die Gruppe zählt jetzt 24 ordentliche und 5 ausserordentliche Mitglieder.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 14. Berlin, 15. Juli 1906. XXIX. Jahrgang.

Beethoven und seine Fis dur-Sonate op. 78.

Von

Albert Mecklenburg.
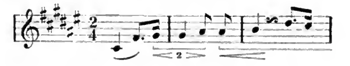
(Schluss.)

Wohl wird man, wenn man Beethoven's Sonaten auf ihre blosse Form hin untersucht, zu der Erkenntnis gelangen, dass sie einerseits eine Reihe der verschiedensten Experimente darstellen, andererseits sich in den mannigfachsten Gebieten der verwickelten und weitverzweigten Klaviertechnik heimisch zu machen und eines nach dem andern durch Lösung ihrer technischen Aufgaben zu erobern versuchen. Von op. 31 (erschienen 1803/4) bis op. 81 a (ed. 1811) liegen ja besonders die verschiedensten Versuche und Strömungen vor; es ist ein rastloses Tasten auf allerlei Pfaden, aber jedesmal, ohne dass das von Beethoven in Aussicht genommene Ziel verfehlt wird. Ebenso gewiss ist nun aber, dass diese verschiedenartigsten technischen Experimente, die ja bekanntlich eine bedeutende Erweiterung der Klaviertechnik gebracht haben, stets in jedem Falle vom reichsten seelischen Inhalte bedingt und von der zwingenden Macht der musikalischen Gedanken bestimmt worden sind. Der Geist allein schafft bei Beethoven die Form und nicht umgekehrt. Auch in unserem Falle mögen äussere (technische) Gründe vielleicht mitbestimmend gewesen sein, jedenfalls nur in zweiter Linie. Dass auf die F-moll-Sonate die Fis-dur-Sonate folgte, hat einzig und allein einen inneren psychologischen, ich möchte sagen vitalen Hauptgrund. Wie Goethe durch und durch Gelegenheitsdichter war, so war auch Beethoven Gelegenheitstondichter. Beide sind Impressionisten vom reinsten Wasser, allerdings nicht im modernen karrikierten Sinne. Was sie in ihren Werken bieten, ist Extrakt aus ihren inneren Lebenserfahrungen, — Lebenselixier darum auch für andere. Welch' einen Weg hat Beethoven zurückgelegt, seit dem Schaffen der Sonate F-moll op. 2, bis zu dem der Sonate F-moll op. 57! Die unablässige Uebung in den musikalischen Formen, im Kontrapunkt und in der freien Komposition, auch Improvisation, hat Beethoven doch nicht allein die geistige, musikalische Reife gegeben, die wir in der Appassionata bewundern. Dies Tongebilde ist darum das einheitlich gestaltetste tragische Gemälde, das wir kennen, und dem wir kein zweites ähnliches Stück auf dem Klavier an die Seite setzen können, — weil es eben die ganze Tragik widerspiegelt, in die das bisherige Leben Beethoven's getaucht
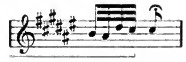
war! Die düsteren Erfahrungen seines Lebens, z. B. die Verkennung seines „Fidelio", die harten inneren Prüfungen, vor allem aber der Fluch seines Verhängnisses: das beständige Schwinden seines Gehörs — das Schrecklichste, was einen Musiker treffen kann —, sie geben für die F-moll-Sonate den musikalischen Niederschlag ab. An Wegeler schreibt Beethoven unter dem niederdrückenden Einfluss seines Gehörleidens am 29. Juni 1801: „Ich habe oft schon — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen." In einem Brief vom 16. November 1801 lesen wir am Schluss: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht." Die ergreifende Tragik in Beethoven's Leben führt über die Verzweiflung hinaus; ja, jene wird ihm durch Treue und Mut zum inneren Heil. Daher endigt das Sturmlied im letzten Satze der F-moll-Sonate nicht in pianissimo ersterbenden Tönen, die etwa eine stumpfe Resignation, eine dumpfe Ergebung in ein unabwendbares Schicksal andeuten, vielmehr klingt das den Satz abschliessende Presto „wie der Trommelschlag zum erneuten Sturmmarsch", daher weht durch das vorangehende Andante con moto glaubensvolle Andacht, die zu uns wie ein Gebet aus der Tiefe redet. Wesentlich anders lagen die Lebensumstände des Tondichters, als er die Fis-dur-Sonate schuf; Beethoven war 1809 nicht sich selbst überlassen, so dass er seinem Gram ungestört nachhängen konnte; er hatte auf dem Landsitze des Grafen Brunswick in Ungarn ein gemütliches Heim gefunden. Liebe Menschen umgaben ihn hier, die ihn verstanden und seinem Schaffen das regste Interesse entgegenbrachten; im regsten Verkehr stand Beethoven während dieser glücklichen Tage mit der Schwester des Grafen, der feingebildeten Komtesse Therese de Brunswik, die dem grossen Künstler die glühendste Verehrung entgegenbrachte; im trauten Freundeskreise, der sich um die kunstliebenden Brunswik's versammelte, fühlte sich Beethoven unendlich wohl, was sich besonders darin zeigte, dass er hin und wieder in Gesellschaft phantasierte*). Das stille Landleben mit seinem Reiz ruhig-heiterer Behaglichkeit übte gewiss auf Beethoven's überreizte Nerven eine beruhigende Wirkung aus. Er lebte angenehme Tage im sichern Hafen der Freundschaft; Beethoven's im Sturm früherer persönlicher Erlebnisse erregte und erzitternde Subjektivität konnte hier einmal zur Ruhe kommen. Die Herzlichkeit, mit der man Beethoven begegnete, die unverkennbaren Zeichen einer wahren Freundschaft und Seelengemeinschaft, die ihm täglich gegeben wurden, liessen ihn sein Missgeschick und seinen Kummer wenigstens auf eine Zeitlang vergessen. — Was wunder, dass auch die Fis-dur-Sonate als ein Abglanz dieser heiteren, sonnigen Behaglichkeit erscheinen, dass sich in ihr der äussere Frieden, den Beethoven gefunden, in sonst bei ihm kaum anzutreffende Weichheit des Empfindens getauchten Tonfarben widerspiegeln musste. —

Ich würde der von mir gesteckten Aufgabe nicht gerecht werden, wenn ich nicht am Schlusse noch eine kurze Analyse der Fis-dur-Sonate gäbe. Doch kann ich mich hierbei nur auf den ersten Satz einlassen, auch soll dieselbe nur in allgemeinen Grundzügen geschehen, da eine detaillierte Zergliederung eine Abhandlung für sich darstellen würde.
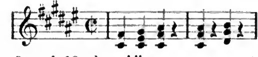
Der erste Satz beginnt mit einem über dem Orgelpunkt von Fis sich aufbauenden Sätzchen von vier Takten im Adagio cantabile, das als ein Ausfluss wärmster Empfindung den Stimmungsboden für den ganzen Satz vorbereitet. Wie Wilibald Nagel in der Analyse unserer Sonate sagt, gehört diese Einleitung, so kurz sie ist, mit „zum Schönsten, was wir in der Musik überhaupt besitzen". Sie schillert in wunderbar sanften, zauberhaften Farbentönen; die führenden Stimmen gehen stufenweise von der Tonika Fis-dur über den Septimentakkord wieder nach Fis-dur, über den Septimenakkord von H-dur nach H-dur, über den Septimenakkord von Fis-dur nach Fis-dur.



*) Wir werden auch nicht fehlgehen, wenn wir die Fis-dur-Sonate, die Beethoven der Gräfin Therese de Brunswik widmete, als die nachträgliche Niederschrift einer ursprünglich freien Phantasie am Flügel ansehen, wofür besonders der Umstand zu sprechen scheint, dass der Meister manche Motive der Sonate garnicht weiter verwertet, wie es sonst seine Gewohnheit war. Auch macht die Fis-dur-Sonate hier und da den Eindruck des Gekürzten, auf einen kleinen Raum Zusammengedrängten, als ob der Tondichter gewissermassen nur eine prägnante Zusammenfassung dessen habe geben wollen, was er in heiterer Ausführung vordem in der freien Phantasie am Flügel improvisiert hatte.



H. Riemann gliedert in der oben angegebenen Weise, sodass nach ihm das eintaktige Anfangsmotiv ein gleichfalls eintaktiges 2. Motiv und dann ein zweitaktiges mit „fragend verklingender" weiblicher Endung nach sich zieht. Es muss hier hervorgehoben werden, dass Beethoven völlig darauf verzichtet, das Einleitungsmotiv oder seine Teile für den weiteren Verlauf des ersten Satzes als Modelle zu benutzen und sie im folgenden auszuarbeiten; es finden sich höchstens einige Anklänge an die Einleitung; so z. B. in der Akkordfolge:
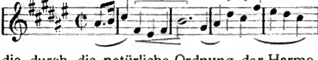


Takt 9 und 10 des Allegro ma non troppo und am Schluss des ersten Satzes (Takt 3 und 4 vom Schluss ab zurückgerechnet) im Bass:



eine Wendung, die an den vierten Takt der Einleitung erinnert. Es schwebt demnach das viertaktige Adagio cantabile wie ein Transparent in Tönen über dem Portal des ersten Satzes, das im Voraus kündet, mit welchem wunderbar zarten Stimmungsgehalt wir es im ersten Satze selbst zu tun haben werden. —

Für den nun folgenden Hauptsatz ist wohl eine doppelte Auffassung möglich: Entweder man sieht die ersten vier Takte als das Fundament der Gedanken an, auf dem sich das folgende Tongebilde erhebt, ohne eine strikte Absonderung von Vordersatz und Nachsatz vorzunehmen, oder aber man konstruiert dieselben in der Weise, dass man Takt 1—4 dem Vordersatze, im grossen und ganzen, Takt 5, 6, 7 dem Nachsatze zuweist, wobei wir bemerken, dass der Vordersatz auftaktig beginnt, einen Harmoniewechsel von Viertelnote zu Viertelnote in Takt 1, 3, 4 bringt und Unterteilungsmotive in folgender Art hervortreten lässt:
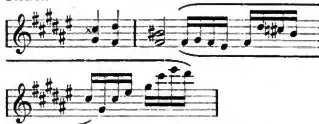


die durch die natürliche Ordnung der Harmonieschritte bedingt sind. Der Nachsatz beginnt, genauer bestimmt, mit der Sechzehntelfigur am Ende des vierten Taktes und schliesst mit dem ersten Viertel des achten Taktes, das zugleich den Anfang einer neuen kurzen Motivgruppe bildet. Eine scheue, keusche Zurückhaltung der Gefühle spricht aus den folgenden, durch Viertelpausen unterbrochenen Akkorden; es ist, als ob jemand ein süsses Geheimnis für eine Zeit in seine Brust verschliesst, dann aber findet die im Herzen aufquellende Sehnsucht einen bewegteren Ausdruck, indem Beethoven eine Modulationsgruppe folgen lässt, die im Diskant zehn Takte hindurch in gleichmässigen, rhythmisierten Sechzehntelfiguren fortfliesst und im Basse durch stützende Akkorde im Gleichgewicht gehalten wird. Indem zwar die stärkere Gefühlserregung sich in einigen Vorhalten der Unterstimme offenbart, wird doch eine Steigerung zu leidenschaftlicher Kraft anfangs dadurch verhindert, dass der durch den Septimenakkord vorbereitete Dis-moll-Akkord sich mehrmals in seiner Sexten- oder Quartsextstellung beruhigend auf den Gefühlserguss legt, so z. B. im ersten und den zwei letzten Vierteln des zweiten Taktes, im letzten Viertel des vierten Taktes der Modulationsgruppe, später freilich findet in einer viertaktigen Cadenz ein langatmiges Crescendo statt, aber, wie Riemann treffend sagt, „im sicheren Gefühl des zu erreichenden Glücks" ohne dass irgendwelche flammende Leidenschaft durch dieses Crescendo zum Ausdruck käme. Nachdem Takt 3 und 4 der Modulationsgruppe in Takt 5 und 6 wiederholt wird, wendet sich der Abschnitt zur Durtonart der Dominante (Cis-dur). Mit der Figur:



beginnt der Seitensatz, der fast unmerklich, ohne sich wesentlich abzuheben, in den Schlusssatz des 1. Teiles übergeht. Das den Nachsatz des Hauptgedankens abschliessende Triolenmotiv erscheint im Bass des Seitensatzes am Anfang, die am Anfang des Nachsatzes des Hauptgedankens auftretende Sechzehntelfigur zeigt sich im späteren Verlauf des Seitensatzes. Eine innige Zärtlichkeit spricht aus der einfachen Weise der zunächst viertaktigen, aus halbtaktigen Motiven sich erbauenden Periode, die, weil sie eben kindlich einfach, von allem modernen modulatorischen Bombast sich fernhaltend moduliert (Cis-dur, Fis-dur,

Cis-dur, Septimenakkord, Cis-dur), sich als eine unvergessliche Melodie ins Herz schleicht; an Stelle des abschliessenden (8.) Halbtaktes kommt der erste Takt des Schlusssatzes zu stehen:



Derselbe wiederholt vorstehendes sanft hingleitendes Motiv noch einmal in der höheren Oktave, also unter Veränderung der Klangfarbe, um dann nach einer Reihe kürzerer Schlüsse (zwei eintaktigen und zwei halbtaktigen) in das I. Hauptthema einzulenken. — Nach Wiederholung des I. Teiles des 1. Satzes bringt der Durchführungssatz das I. grundlegende Thema in Fis-moll statt in Fis-dur, wodurch die überaus weiche und zarte Stimmung, in der der Satz empfangen wurde, bestätigt und festgelegt wird; die Durchführung ist einer Kette unsagbar schöner Perlen zu vergleichen, die alle auf denselben milden Farbenton abgestimmt sind; es ist dieselbe weiche Grundstimmung, die aus den sich aneinanderreihenden Cadenzen hervorleuchtet. Wenn auch eine lebhaftere Bewegung, besonders gegen den Schluss der Durchführung hin, in den Unisonogängen eintritt, so wird doch die weiche, mildstrahlende Grundfarbe durch keine stimmungsfremden Elemente gestört, was auch vor allem daraus hervorgeht, dass, wie lebhaft und stet auch der Modulationswechsel auf verhältnismässig kurzem Raume sich gestalten mag, dennoch derselbe nirgends aus den verwandtschaftlichen Kreisen von Fis-dur heraustritt, wie denn auch keine enharmonischen Verwechselungen in unserem Abschnitt zu bemerken sind. Die Modulation geht in Takt 4 in überraschender Weise nach A-dur, der Paralleltonart von Fis-moll, und zwar über die Unterdominante von Fis-moll (Takt 2) und den Septimenakkord von A-dur e^7 (Takt 3); auf der 2. Takthälfte von Takt 4 erscheint Cis-moll in der Quartsextstellung, von wo aus der Uebergang über dis ^{7} (Takt 5) nach Gis-moll gebildet wird, das auf dem 2. Viertel des 5. Taktes eintritt. Hier setzt im Bass von der Terz h aus das Hauptmotiv:
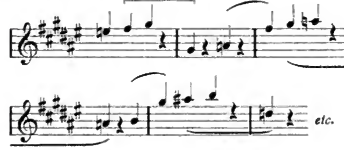


ein, um sofort im Diskant einen halben Takt später aufgenommen zu werden. Während nun von Takt 7 an eine lebhafte melodische Figuration in Sechzehnteln, meistens in halbtaktigen Motiven eintritt, welche im Bass von einem Rhythmus (♩.♬ ♪) begleitet wird, der als eine Imitation des das Thema beginnenden Motivs erscheint, geht die Modulation von Gis-moll über ais ^{7} nach Dis-moll, der Parallele von Fis-dur, von hier über gis ^{7} nach Cis-moll (Takt 11), von hier über fis ^{7} nach H-dur. H-dur wird in den nun unter Aufgabe des Thema-Motivs im Basse auftretenden Unisono-Gängen zur Unterdominante von Fis-dur umgedeutet, indem Beethoven ihm die Oberdominante cis ^{7} mehrmals gegenüberstellt; der rückleitende Uebergang zum Hauptthema ist damit leicht gefunden.

Der III. Teil bringt eine Repetition der Hauptthemen der Exposition, die den Hauptzügen nach parallel mit der ersten Fassung verläuft. Jedoch sind 2 interessante Abweichungen von derselben zu verzeichnen. Zuerst wird das Sechzehntelfigurenspiel aus dem Beginn des Nachsatzes um 2 Takte vermehrt, sodass die ganze Periode des Hauptthemas so erweitert erscheint:

$$\underbrace{1+1}_{4}+2+\overbrace{2+\underbrace{2}_{4}}^{4}+2$$

Hierbei stellt sich uns das modulatorische Gewebe des Sechzehntelfigurenspiels folgendermassen dar: Fis-dur Tonika, über cis ^{7} zur Tonika, über dis ^{7} nach Gis-moll; die sich daran anschliessende Triolenpartie moduliert so: E-dur, Fis-moll (im Sextakkord) über h ^{7} nach E-dur. Die eingeschalteten beiden Takte, die den beiden vorausgehenden symmetrisch nachgebildet sind, stellen eine sequenzartige Transposition derselben dar, vermögen daher einen entscheidenden Abschluss der Periode nicht herbeizuführen; diese Wirkung zu üben, bleibt der uns von der Exposition her schon bekannten Triolenfigur (diesmal in dem wirkungsvollen E-dur) vorbehalten. Die 2. Abweichung vom ursprünglichen Plane finden wir in dem nun folgenden akkordischen Abschnitte, dessen Anfang, wie im II. Teile des Sonatensatzes mit dem die Triolenfigur abschliessenden Akkord (hier E-dur) zusammenfällt. Dieser akkordische Abschnitt erfährt eine sequenzartige Erweiterung um volle 5 Takte, die den Charakter der ursprünglichen Fassung völlig verändert; dort im I. Teile ein scheues Zurückbeben, vor jeder rauhen Berührung fliehendes sich in sich selbst ver-

schliessen, hier ein wiederholentlicher Wechsel zwischen mächtigem sich aufraffen und zaghaftem Zaudern; es ist, als ob mehrmals der schwankenden Seele eine Stimme von oben zuriefe: Habe Mut! und sie dadurch zu frischer Tatkraft und kräftigem Entschluss aufriefe. Diese psychologische Stimmung ist es, welche die formale Erweiterung sowie die sequenzartige Modulation rechtfertigt, und das Mittel, dieser psychologischen Stimmung den entsprechenden tonlichen Ausdruck zu verleihen, besteht in der Anwendung verschiedener Klangfarben und Tonschattierungen, indem Beethoven aus einer Oktavlage in die andere springt und aus einem Forte ins Piano abwechselnd übergeht. — Eine Gliederung in Unterleitungsmotive liesse sich wohl vornehmen, wie Riemann phraseologiert:



Die Modulation ist folgende: Takt I der akkordischen Gruppe: Tonika (E-dur), Ober-Dominante, Tonika. Takt II: Tonika, II. Stufe von E-dur (Fis-moll in der Sextakkordstellung). Takt III: O—D, cis ^{7}, Fis-moll. Takt IV und V: Von Fis-moll über cis ^{7}, fis ^{7} nach H-moll. Takt VI—IX: von h-moll über fis^7 nach H-dur. Die folgende Explikation verläuft, wie schon angedeutet, notengetreu, analog der Exposition im I. Teile, bloss dass die bekannten musikalischen Gedanken in der höheren Quarte, also in der Haupttonart statt in der Dominante, wiedergegeben werden. Das 2. Thema sowie der Schlussgedanke werden in genauer Transposition wiedergebracht. Eine herrliche Coda mit einer in längeren Sätzen nicht ungewöhnlichen Wendung zur Unterdominanttonart (H-dur) und einem höchst geistreichen, schelmischen Anklang an das anfängliche Motiv des Hauptthemas, das hier aber witzig durch eine Pause unterbrochen erscheint (Takt 8 und 9 vom Ende gerechnet), beschliesst den Satz. —

Ueber den 2. Satz, von dessen Analyse ich mangelnden Raumes wegen Abstand nehme, sagt treffend W. Nagel: „Eine prächtige und frische Schöpfung, in der man nicht viel musikalische Arbeit, keine Gelehrsamkeit, aber umsomehr natürlichen Frohsinn und Heiterkeit findet. Freudige Kraft und Lebensmut sind die Zeichen, unter denen der 2. Satz zum Leben kam." Wenn auch der 2. Satz nicht die weiche Gefühlstiefe des ersten besitzt, so entbehrt er doch der zarten Momente keineswegs, sie sind aber nur sporadisch vertreten, und es überwiegen die energischen, mit kräftigen Accenten versehenen Figuren, die bei richtiger Verteilung der dynamischen Stärkegrade, bei rechtem stilgemässen Vortrag durchaus nichts Etüdenhaftes an sich tragen. Aber gerade wegen dieses freudigeren und helleren Stimmungscharakters muss uns der 2. Satz willkommen sein, da er aus diesem Grunde zu dem Inhalt des ersten einen wohltuenden Gegensatz bildet. —

Die Fisdur-Sonate war eine der Lieblingssonaten Beethoven's; Carl Reinecke nennt sie ein „ganz intimes Musikstück". Mit Recht. Beethoven liebte sie deshalb, weil sie für ihn die äussere Erscheinung einer Reihe selbst erlebter Gefühle war, die in ihrem Zusammenhang und in ihrer Beziehung auf Aeusseres nur ihm allein verständlich waren. Wegen dieses ihres intimen Charakters gehört die Sonate auch wohl nicht in den Konzertsaal. Lamond und Risler spielen sie heute wohl, nicht weil sie von der Sonate sich eine starke Wirkung auf das grosse Publikum versprechen, sondern wohl nur, um ihrem Vorsatze nicht untreu zu werden, den vollständigen Beethoven in ihren Konzertprogrammen zu bringen. — Wir haben viel mehr davon, wenn wir die Sonate uns innerhalb unserer vier Wände vorspielen, dann erst wird sie die ihr innewohnende bezaubernde Gewalt üben, da erst wird die unendliche Innigkeit des einleitenden Adagios und die bestrickende Liebenswürdigkeit des Hauptthemas zu ihrem Rechte kommen und uns im innersten Herzen rühren. —

Anton Bruckner.

Von

R. Louis.*)

Besprochen von J. Vianna da Motta.

Die erste Biographie Bruckner's! Nicht nur dieser Umstand erweckt das regste Interesse für dieses Buch, sondern auch die Persönlichkeit des Autors. Wir verdanken Louis so treffliche Werke, wie die grundlegenden „Der Widerspruch in der Musik“ (eine neue Aesthetik) und „Die Weltanschauung R. Wagners“, die Monographien über Liszt und Berlioz, dass man von vornherein das Beste erwartet, wenn er sich über eine so hervorragende, aber merkwürdige und in vielen Punkten noch unklare, unverstandene Erscheinung wie Bruckner ausspricht. Bruckner braucht glücklicherweise keine Partei mehr. Dieses unselige Parteiwesen, durch den würdelosen Kampf gegen R. Wagner hervorgerufen, wieviel Unheil hat es in der Welt verursacht! Noch heute, wie wird ein klares, unbefangenes Urteil durch die sofortige Verdächtigung, dass man irgend einer Partei angehört, erschwert! Man sollte es nicht glauben, dass es noch Leute gibt, die es für unmöglich halten, dass der Anhänger einer Partei an den Werken eines „Gegners“ auch nur ein gutes Haar lassen könnte. Dass man Werke verschiedener „Richtung“ geniessen könne, verstehen selbst heute noch wenige. Denn jede Partei verlangt, dass man ihr Haupt für makellos und unfehlbar halte; wagt man die geringste Schwäche aufzudecken, so wird man erbarmungslos zum Feind gestempelt. Auf diese Weise ist grossen Geistern wie Bruckner, H. Wolf, namenloses Leid angetan, ihre Entwicklung gehemmt, das Publikum in seiner Empfindung verwirrt und schliesslich der Verkehr zwischen Künstlern vergällt worden, denn es ist fast unmöglich, sich mit den Andersjanern zu verstehen. Ganz natürlich wurden die, die eine neue Grösse erkannten, durch den Widerstand gedrängt sich zusammenzuschliessen, „Vereine“ zu gründen und in ihrem Kampf gegen die Bosheit und das Unverständnis genau zur selben Unduldsamkeit gezwungen, die man gegen sie ausübte. Trotzdem haben sie, nach der unvermeidlichen, vorübergehenden Ueberschätzung des jeweiligen Gottes gesiegt und erreicht, was sie wollten: unbefangene Würdigung. So für H. Wolf und in letzter Zeit für Bruckner. Die Zeit der Ueberschätzung sowohl, wie der gehässigen Verkennung ist vorbei. Bücher wie Kalbecks „Brahmsbiographie“ stehen glücklicherweise vereinzelt, Musiker, die wie Brahms sich durch Proteste gegen eine „Richtung“ blamieren, gibt es nicht mehr. Uebrigens hat sich in diesem Kampfe die Wagnerpartei oder Fortschrittspartei, oder wie man sie sonst nennen könnte, in ihren ernsten Vertretern durch Vornehmheit und Sachlichkeit ausgezeichnet. Die Hanslicks gereichen der andern Partei nicht zur Zierde.

Louis ist heute einer der vornehmsten und gerechtesten Fürsprecher der modernen Partei — wenn man noch von Partei reden kann; wo es eigentlich nur eine gibt, denn das Evangelium der Freiheit hat doch überall gesiegt. Wenige verstehen es wie er, sich in die Individualität des Künstlers einzuleben, seine innerlichsten Absichten zu erkennen und ihn nach dem zu beurteilen, was er gewollt, und nicht nach dem, was orakelhafte Kritik gern dem Künstler vorschreiben möchte. „Die Kritik kann an seinem Kunstwerke augenblicklich nichts beurteilen als: inwieweit dem Künstler das gelungen ist, was er wollte“, sagt Otto Ludwig. Schon das ist keine leichte Aufgabe, und doch fühlt die Kritik so oft sich verpflichtet, dem Künstler zu sagen, wie er es hätte machen sollen! Wie oft schon hat die Aesthetik beschämt ihre Gesetze erweitern, sogar umkehren müssen, wenn ein Genie kam, das neue Wege fand. Louis besitzt den psychologischen Scharfblick und die seelische Geschmeidigkeit, um neue Wege und ihre Berechtigung zu erkennen. Dazu kommt seine philosophische Bildung, die seinem Denken eine Straffheit und Klarheit gibt, die höchst wertvoll ist beim Aufdecken der feinsten Unterschiede. Denn das ist das schwerste: nicht zu „allgemein“ zu bleiben. Mit dem „Weiss“ und „Schwarz“ kömmt man nicht weit. Wer gerecht urteilen will, muss bis zu den schärfsten Feinheiten hindurchdringen können. Als selbständiger und tiefer Denker betrachtet Louis auch alles von der hohen Warte und stellt oft neue Grundsätze auf. Und immer erfasst er seinen Gegenstand mit der nötigen Wärme, nicht der blinden Begeisterung, die alles vergöttert, sondern der Liebe, die alles versteht, die auch die Schwächen zu verstehen sucht, nicht vertuschend, sondern schonend. Sagt doch Goethe: „Wahre Schätzung ist nicht möglich ohne Schonung“. Aber vom Biographen verlangte er geradezu eine parteiische Liebe zum Biographierten. Heute gilt vielen eine solche Art der Biographie als subjektive Entstellung und man zieht die „objektive“, kalte Biographie vor. Jahn, Glasenapp, Louis ziehen die subjektive Art vor, die sich schliesslich als die auch objektiv richtigste herausgestellt hat.

Louis verzichtet auf selbständige Forschung und begnügt sich, das vorhandene Material zusammenzufassen. Er will auch nicht eigentlich ein Lebens-, sondern ein Charakterbild aufstellen,

*) R. Louis: Anton Bruckner, Georg Müller, *München und* Leipzig.

da bei Bruckner, mehr als bei einem andern, der Künstler vom Menschen untrennbar ist, somit die Kenntnis seines Charakters das Verständnis seiner Musik erleichtert. In den beiden ersten Kapiteln erzählt Louis den Entwicklungsgang Bruckner's, wobei namentlich die Darstellung des Einflusses seiner Lehrer und die allgemeinen Betrachtungen über Erziehung hervorragen. Mit warmer Anteilnahme, aber immer vornehm, ohne gehässige Ausbrüche, schildert er die Kämpfe, unter denen Bruckner in Wien zu leiden hatte, namentlich durch Hanslick. Im dritten Kapital wird der „Mensch und Künstler" näher charakterisiert: als Orgelspieler, als Lehrer, als Mensch. Das ist überaus fesselnd. Schon hier wird der Charakter der Improvisation in Bruckner's Musik festgestellt, der ihre scheinbare Formlosigkeit erklärt. Ausführlich und mit geradezu wundervoller Durchdringung wird die Form Bruckner's im letzten Kapitel erörtert. Durch solche Ausführungen wird dieses Buch eine grosse Reinigung in der Auffassung Bruckners bewirken.

Die Persönlichkeit Bruckner's, seine Naivetät, seine Herzensgüte, seine Unbildung, tritt plastisch hervor und so, dass man ihn mit all seinen Eigenheiten lieben lernt. Man fühlt hier, dass der Verfasser aus lebendiger Anschauung schöpft. Sehr fein wird es betont, wie Bruckner trotz der grossen Einfachheit seiner Unterhaltung doch den Eindruck eines grossen Menschen machte. Seine Unbildung und Interesselosigkeit für andere Künste wird zum Schluss des Buches sehr schön gerechtfertigt durch den Hinweis auf die entgegengesetzte Gefahr, dass die einseitige Geistesbildung die Musik ertöte.

Das Bedeutendste bieten dann aber die beiden letzten Kapitel über Bruckner's Werke. Alle Probleme, die diese Musik aufstellt, werden mit Sicherheit und Klarheit gelöst, sodass man den seltenen Fall vor sich hat, dass ein Schriftsteller Musik verständlich macht, was doch sonst nur wiederholtes Hören bewirken kann. Zunächst betrachtet er die Kirchenmusik, wobei er die feinsten Nuancen unterscheidet zwischen den verschiedenen Standpunkten, die die grossen religiösen Komponisten eingenommen haben. Dann die Symphonien. Da werden verbreitete Irrtümer glänzend widerlegt, wie der, dass bei Bruckner keine Entwicklung zu bemerken sei, vor allem der verhängnisvolle seiner Abhängigkeit von Wagner, die Riemann in der neuesten Auflage seines Lexikons leider immer noch behauptet. Louis weist nach, wie Bruckner zwar Anklänge an Wagner enthalte, aber trotz seiner Annahme gewisser, mehr äusserlicher Errungenschaften Wagner's, wie der Zusammensetzung des Orchesters, gerade durch die Bekanntschaft mit Wagner erst seine Originalität entdeckt und seine Eigenart immer mehr ausgebildet habe.

Auch das Verhältnis Bruckner's zur Programmmusik wird in lichtvollster Weise behandelt, ja er findet für die Berechtigung der absoluten Musik neben der programmatischen neue, viel tiefere Begründung, als die enragierten Anhänger der absoluten Musik selbst gefunden haben. Ganz prächtig werden die Sinfonien und die einzelnen Sätze charakterisiert. Hier sind wahre Muster davon, wie man den „Inhalt" einer Musik darstellen kann, ohne in kleinliche Deutungen mit Hilfe äusserlicher Bilder zu geraten.

Es ist ein vortreffliches Buch, das viel Gutes wirken wird und notwendig war, da die grosse Biographie, die Göllerich vorbereitet, noch nicht erschienen ist. Von dem Bilderschmuck müssen die ganz köstlichen Silhouetten hervorgehoben werden, Charakterzeichnungen ohne Karrikatur, sondern liebevoll gemacht.

Zu bedauern ist, dass von Bruckner's Sinfonien nur die 9. (von der Universaledition) in Taschenformat erschienen ist. Diese kleinen Partituren sind eine Notwendigkeit geworden, die sich aber auch für den Verleger lohnt, und so sollten die anderen Verleger Bruckner's dem rühmlichen Vorgehen der Universaledition bald folgen. Bei Bruckner ist es vielleicht noch mehr als bei einem andern Komponisten nötig, die Werke in der Partitur zu studieren, weil seine reiche Polyphonie einer klaren Darstellung auf dem Klavier fast spottet. Immerhin ist es zu bewundern, was Schalk & Löwe in ihren vierhändigen Klavierauszügen geleistet haben. Die 9. Sinfonie hat Löwe sogar zweihändig bearbeitet, eine vorzügliche Arbeit.

Das überflüssige Versetzungszeichen.

Ein Beitrag zur musikalischen Orthographie.

Von

Dr. Max Arend.

Bezüglich der sogenannten zufälligen, nämlich nicht zu Anfang ein für allemal, sondern im Verlaufe des Stückes für den einzelnen Fall vorgezeichneten Versetzungszeichen (♮. ♯. x, ♭ und ♭♭) befolgen wir bekanntlich die Regel, dass derartige Versetzungszeichen nur bis zum nächstfolgenden Taktstrich gelten.

Diese Regel hat zwei Seiten: eine positive für

die Noten innerhalb des Taktes, in dem das zufällige Versetzungszeichen auftritt, und eine negative für die späteren. Hat man in C-dur



so bedeutet die positive Seite der Regel, dass die zweite von den drei Noten fis, die negative, dass die dritte Note f heisst. An diesem Beispiel aber ist gleichzeitig zu ersehen, dass die Regel nach der positiven Seite hin eine bedeutend grössere Kraft hat als nach der negativen Seite. Jeder Spieler, ausgenommen der talentlose musikalische ABC-Schütze, wird die zweite Note als fis lesen, wird aber bei der dritten in Verlegenheit sein.

Der Grund dieser Verlegenheit ist das Trägheitsgesetz. Durch das ♯ wird gesagt: von jetzt ab ist anstatt f fis zu spielen. Nachdem der Leser diese Vorschrift aufgenommen hat, spielt er fis. Nun kommt die dritte Note. Jetzt soll die Vorschrift aufgehoben sein. Es soll also im Bewusstsein des Lesers eine Aenderung des bisherigen Zustandes eintreten: Die Trägheit des Beharrens beim bisherigen Zustande soll überwunden werden. Eine Aenderung setzt eine sie erzwingende Ursache voraus. Als solche ist in vorliegendem Beispiel lediglich die abstrakte und daher für die Empfindung blutleere Regel selbst, dass die Kraft des ♯ nur bis zum Taktstrich reichen soll, vorhanden. Die Empfindung sehnt sich aber nach einem greifbaren konkreten Stützpunkt:



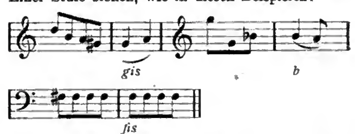
Sie tut dies umsomehr, als für den ersten der drei Töne die Veranlassung, anstatt f fis zu greifen, auch durch ein konkretes Zeichen gegeben worden war, also aus einem gewissen Hang zur **Symmetrie**.



ist nicht nur (für den 3. Ton = f) eine schwächliche und daher **gefährliche**, missverständliche, sondern auch eine unsymmetrische, also **unästhetische** Schreibweise.

Es kommt vielleicht noch ein historischer Grund hinzu. In früherer Zeit, nämlich bis etwa 1800, galt von der oben aufgestellten Regel über die Versetzungszeichen überhaupt nur die positive, nicht aber die negative Seite. So findet man in Türk's Klavierschule — mir liegt die 2. Auflage von 1802 vor — S. 51 im § 71 folgende Auslassung:

„Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs oder doch vorn auf einer Notenzeile vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst unmittelbar vor den Noten stehen, wie die in den unten folgenden Beispielen, heissen **zufällige** und gelten eigentlich **nur Einen Takt** hindurch. Jedoch muss man diese Regel nicht zu strenge beobachten wollen; denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und Bee alsdann noch fort, wenn die erste Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe stehen, wie in diesen Beispielen:



Folglich muss hierbei öfter das Ohr — Kenntnisse von der Harmonie und von der Modulation kann man bei dem Anfänger noch nicht voraussetzen — mehr entscheiden, als die festgesetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonsetzer mit dem Hinzufügen der Versetzungszeichen so sparsam sind, dass dadurch wenigstens der Anfänger oft zu Fehlern verleitet wird. (Auch wohl schon ziemlich Geübte spielen in gewissen zweifelhaften Fällen eine Zeitlang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponist in einen Mollton etc. ausgewichen ist, bis sie endlich ihren Irrtum merken.) Denn sehr häufig findet man Stellen, worin zur genaueren Bestimmung eines gewissen Tones ein Versetzungszeichen allerdings nötig, oder doch nicht überflüssig gewesen wäre, wie hier:
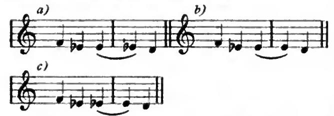


Wie soll nun die letzte Note dieses Beispieles heissen? f oder fis? — Der obigen Regel nach f. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa e oder es folgte; hiesse aber die folgende Note g, so müsste man fis greifen. — Wird wohl der Ungeübte, besonders wenn er eine bloss begleitende Stimme spielt und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zusammenhange erraten?"

Im Grunde genommen steht übrigens dieser **historische** Grund für unser Verlangen nach dem streng genommen überflüssigen Versetzungszeichen nicht neben dem auf **logischem** Wege sich ergebenden, denn offenbar ist der von Türk beschriebene historische Brauch eben aus der Natur der Sache, über die eingangs logische Erwägungen angestellt sind, herausgewachsen. Das Gewordene muss in gewisser Hinsicht vernünftig sein, sonst wäre es nicht geworden.

Wir haben heute noch einen Rest des von Türk geschilderten sparsamen Gebrauchs der Versetzungszeichen. Wenn die erste Note eines Taktes an die letzte des vorhergehenden durch einen Haltebogen angebunden ist, so setzt man das nach der negativen Seite der Regel über die Geltungsdauer des zufälligen Versetzungszeichens erforderliche neue Versetzungszeichen nicht, wohl aber setzt man zuweilen ein (überflüssiges) Versetzungszeichen

vor die letzte Note des vorhergehenden Taktes. Man pflegt also nicht wie bei a), sondern entweder wie bei b) oder wie bei c) zu setzen:



Diese Inkonsequenz, dieses Nichtsetzen eines streng genommen notwendigen Zeichens beruht auf den gleichen Gründen, wie wir sie eingangs für das Setzen eines streng genommen überflüssigen Zeichens gefunden haben, und ist deshalb nicht uninteressant. Analysieren wir das Bewusstsein, so finden wir nämlich als seinen Inhalt folgendes: Durch das b vor der zweiten Note erhält unsere Vorstellung die zwingende Anregung, e zu es umzudeuten. Nun beharrt die Vorstellung bis auf weiteres, d. h. zunächst für die dritte Note, bei es. Der Haltebogen enthält die ausdrückliche Weisung, dieses es zu verlängern. Natürlich kann es nur durch es verlängert werden. Das b auf der 4. Note bei a) belästigt die Auffassung. Es fordert sie nämlich auf, etwas zu tun, was schon angefangen war. Der neue Befehl fällt in das Bewusstsein und dieses muss ihn erst verarbeiten, d. h. sich darüber klar werden, dass nichts verlangt wird als das, was eben geleistet werden sollte. Das b steht also mit dem Trägheitsgesetz im Widerspruch. Dagegen sind die Fassungen bei b) und c) ihm angepasst. Freilich ist bei c) das b auf der 3. Note störend, jedoch minder empfindlich wie bei a) das b auf der 4. Note, weil der überflüssige Befehl, anstatt e es zu spielen, nicht während einer Ausführung kommt, wie bei a), sondern vor ihr. Uebrigens pflegt die Vermeidung der Schreibweise bei a) noch durch einen weiteren Eingriff in das Trägheitsgesetz erkauft zu werden, der aus dem Beispiel d) ersichtlich ist:



In sämtlichen bisher betrachteten Fällen wird ein überflüssiges Zeichen gesetzt, um die Trägheit zu überwinden, oder ein notwendiges weggelassen, weil sie nicht überwunden werden soll. Der folgende Fall der Setzung eines überflüssigen Zeichens liegt dagegen ein wenig abseits:



hier setzt man zuweilen vor f ein ♮, um den Fehlschluss zu verhindern, dass das ♯ dem f gelte, also um dem Auge zu erleichtern, zu erkennen, zu welcher von beiden Noten das ♯ gehört. Wenigstens kann ich bei aufmerksamer Analyse des Bewusstseins der Begründung, die Türk a. a. O. S. 52 vorträgt, nicht zustimmen. Türk meint nämlich, dass der Anfänger leicht irrtümlich glaube, das ♯ gehöre vor beide Noten. Man frage den nächsten Klavierlehrer nach seinen Erfahrungen beim Unterrichten von Anfängern, er wird bestätigen, dass Anfänger mit Vorliebe anstatt f gis, fis g spielen, also das ♯ auf die falsche Note beziehen, aber niemals fis gis, also das ♯ auf beide Noten beziehen.

Ebenfalls zur Verhinderung eines Fehlschlusses dient das überflüssige Versetzungszeichen bei auffallenden Harmonien und insbesondere, wenn der natürliche und der alterierte Ton gleichzeitig erklingen sollen, z. B.



Hier vertritt das Zeichen etwa ein hinzugefügtes „sic“, das heisst, es sagt dem Leser: „Was hier steht, ist zwar auffallend, soll aber so und nicht anders sein“, und bewahrt ihn dadurch vor einer fehlerhaften Korrektur, einer Korrektur, der gerade der musikalische Leser, d. h. der Leser, der, was er liest, in eigene musikalische Vorstellungen zu verwandeln sich bemüht, ausgesetzt ist.

Das überflüssige Versetzungszeichen hat immerhin, und zwar je fester die Regel über den Geltungsbereich des zufälligen Versetzungszeichens in unserer Auffassung wurzelt, desto mehr etwas Verletzendes. Ja, übervorsichtige Komponisten können mit überflüssigen Versetzungszeichen die Auffassung erheblich belästigen. Deshalb mag auf ein das Uebel erheblich milderndes Verfahren hingewiesen werden, das die Franzosen in jüngster Zeit vielfach verwenden. Wenn man



schreibt und die 3. Note = f denkt, so ist das für die Auffassung zu stark belastend, es verlangt vom Leser zu viel und hilft ihm zu wenig. Die Schreibweise

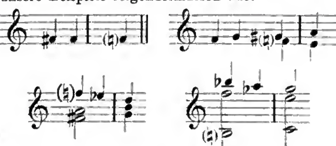


dagegen kann empfindliche Naturen brüskieren, insofern sie zu bezweifeln scheint, dass der Leser die Regel kennt, derzufolge die 3. Note auch ohne ♮ f heisst. Das wird auffällig, wenn das f sich aus harmonischen Gründen völlig von selbst versteht, wie in

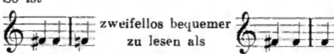


dem ♮ wird aber die brüskierende Wirkung genommen, wenn gleichzeitig dem Leser gesagt wird: es ist überflüssig. Und das tun die Franzosen

durch eine Klammer (♮). Mit dieser Klammer sehen unsere Beispiele folgendermassen aus:



Man wende nicht ein, dass hier die Auffassung noch stärker als bisher belastet würde. Natürlich ist das ( ) eine Zeichenvermehrung. Aber nicht jede Zeichenvermehrung bedeutet eine erhöhte Belastung der Auffassung. Das Unterlassen einer Zeichensetzung kann die Auffassung mehr belasten als die Notwendigkeit des Lesens eines Zeichens. So ist



zweifellos bequemer zu lesen als

und zweifellos enthält das letztere die stärkere Belastung der Auffassung. Durch die Klammer gelangt etwas zum Ausdruck, was sonst die Auffassung aus eigenen Mitteln erstellen muss: die Ueberflüssigkeit des in der Klammer stehenden Zeichens, wenn man nach strengen Grundsätzen verführe. Wenn dies der Fall ist, so ist das neue Zeichen der Klammer aber eine Hilfe und daher eine Vereinfachung.

Leider hilft die Klammer in dem oben mit a) bezeichneten Beispiel nicht. Man könnte nicht



schreiben, weil das eingeklammerte b ja nicht überflüssig, sondern (streng genommen) nötig ist, abgesehen davon, dass durch die Klammer das Uebel, dass der Spieler einen Befehl bekommt, mit dessen Ausführung er beschäftigt ist, nicht beseitigt, wenn auch, besonders bei einiger Gewöhnung an die Bedeutung der Klammer, wesentlich gemindert wird.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Professor Felix Berber-München ist an das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M. als Lehrer der bisher von Prof. Hugo Heermann geleiteten Violinklassen berufen worden.

Der Pianist Emile Bosquet ist an dem kgl. Konservatorium in Antwerpen als Professor des Klavierspiels angestellt worden.

Die Genfer Anstalt für rhythmische Gymnastik (Dir. Prof. E. Jaques-Dalcroze, 7. Avenue des Vollandes, Genf) eröffnet einen 14tägigen Normalkursus, für ausländische Lehrer bestimmt, in welchem die rhythmische Gymnastikmethode klargelegt und praktisch vorgeführt werden wird. Der Zweck dieser Methode ist: die Entwicklung des Sinnes für musikalische Metrik und musikalischen Rhythmus, des Sinnes für die plastische Harmonie, das Gleichgewicht der Bewegungen und die Regelung der Bewegungsgewohnheiten. Der Kursus wird vom 23. August bis zum 8. September stattfinden.

An dem Vogt'schen Konservatorium für Musik zu Hamburg, Direktor Herr Friedrich Vogt, ist Herr Richard Goldschmid aus der Meisterschule Professor Emil Sauer's für die Ausbildungsklassen berufen.

Ein Konservatorium der Musik soll demnächst in Thorn errichtet werden. Die Leitung übernehmen Frau v. Treskow und Königl. Musikdirektor Char.

Am Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt das Wintersemester am 1. September.

Vermischte Nachrichten.

Freiherr Rochus von Liliencron erhielt vom deutschen Kaiser wegen seiner Verdienste um die deutsche Musikforschung die grosse goldene Medaille für Wissenschaft.

Professor Joseph Joachim vollendete am 28. Juni sein 75. Lebensjahr.

Aus Jena wird gemeldet, dass Prof. Dr. Ernst Naumann daselbst sein Amt als Musikdirektor der akademischen Konzerte und zugleich seine Stellung als Organist an der Haupt- und Stadtkirche zum 1. Oktober niederzulegen gedenkt. Professor Naumann ist als vorzüglicher Musiker weit über Jena's Grenzen hinaus bekannt, er gilt besonders als einer der ersten Bach-Kenner Deutschlands. Seit 1860 hat er in unermüdlicher Tätigkeit seiner Aemter gewaltet und dürfte sein Scheiden eine grosse Lücke im Musikleben Jena's bedeuten.

Von der Generalintendantur der Kgl. Schauspiele wird folgende Mitteilung bekannt gemacht: Nachdem bereits im vorigen Jahre der Vertrag mit Dr. Richard Strauss bis zum Jahre 1911 verlängert wurde, ist Anfang des Monats auch mit Dr. Muck ein neuer Vertrag bis zum Jahre 1912 abgeschlossen worden. Dr. Muck erhält nur für die

nächste Saison einen Urlaub vom 1. Oktober 1906 bis zum 1. Mai 1907 nach Amerika, um die Leitung der Konzerte in Boston zu übernehmen.

Das Erste schwedische Musikfest hat in Stockholm am 31. Mai und 1. Juni stattgefunden und einen sehr glücklichen Verlauf genommen. Der Kronprinz war Protektor der Veranstaltung und die Königl. Familie beehrte die Konzerte mit ihrer Gegenwart. Dirigenten waren die Hofkapellmeister Nordquist und Henneberg, ferner Hr. Aulin; viele der Werke wurden ausserdem von den betr. Komponisten selbst geleitet. Es kamen nur schwedische Tonsetzer und zwar hauptsächlich lebende zu Gehör, doch wurden zwei der Konzerte durch ältere Werke verstorbener Komponisten eingeleitet. Unter diesen ist zu nennen: August Södermann „Festouvertüre" und „Lieder", Franz Berwald „Symphonie singulière", Ludwig Normann „Rosa rorans bonitatem", ein Chorwerk; von demselben gleichfalls eine Reihe Lieder. Unter den lebenden Komponisten waren vertreten: Andreas Hallén „Weihnachtsoratorium", Karl Valentin „Der Kobold", Festouvertüre, Richard Henneberg „Vorspiel zu Ibsen's „Brand", Tor Aulin „Violinkonzert", Adolf Hägg „Nordische Symphonie", Bror Beckmann „Vom Glück", symphonische Dichtung, Hugo Alfvéns „Erzählung aus der Schären" und „In der Johannisnacht", zwei Orchesterwerke, Johan Lindegren „Streichquintett" und eine Reihe von Chorgesängen und Liedern von Stenhammar, Sjögren, Körling, Akerberg u. a.

Ein erstes, drei grosse Konzerte bietendes Baden-Badener Musikfest fand in den Tagen vom 9. bis 11. Juni statt. Das städtische, erheblich verstärkte Orchester von Baden-Baden unter Leitung seines Kapellmeisters Hrn. Paul Hein, des Hofkapellmeisters Dr. Richard Strauss und Musikdirektors Karl Beines, eines Festchores und einer Reihe Solisten ersten Ranges waren die Ausführenden. Das erste Konzert, als „Brahms-Abend" bezeichnet, brachte zunächst die Freischütz-Ouvertüre, Humperdinck's „Wallfahrt nach Kevlaar" und leitete dann erst zu Brahms über. Herr Fritz Kreisler spielte das „Violinkonzert" ganz ausgezeichnet, es folgte die „Rhapsodie", in der Frau Julia Culp die Solopartie übernommen hatte; den Schluss bildete die 1. Sinfonie in C-moll. — Der 2. Tag war Beethoven gewidmet, die „Egmont-Ouvertüre" und die „9. Sinfonie" bildeten Ein- und Ausgangspunkt, dazwischen sang Herr Hess den „Liederkreis an die ferne Geliebte", Frau Bopp-Glaser sang die „Ah! perfido"-Arie und Ferruccio Busoni spielte das Es-dur Konzert in feinfühliger, technisch vollendeter Weise. — Der dritte Abend, von Richard Strauss dirigiert, brachte ein modernes Programm, Liszt's „Préludes", Wagner's „Meistersinger - Vorspiel", Richard Strauss „Till Eulenspiegel", Liebesduett aus „Feuersnot" und 4 Lieder, von Frau Julia Culp ganz wundervoll gesungen. Die gesamten Vorträge wurden von dem zahlreich versammelten Publikum mit Beifall überschüttet, dem Schlusskonzert wohnte der Grossherzog bis zum Ende bei.

Paul Graf von Waldersee, ein ausgezeichneter Musikkenner und feinsinniger Musikschriftsteller, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Er lieh der bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Sammlung musikalischer Vorträge" seinen Namen und war selbst mit den Monographien über Palestrina, Mozart u. a. daran beteiligt. Ferner wirkte er bei der Neubearbeitung von Richard von Köchels „Mozart-Katalog", bei den Gesamtausgaben der Bach'schen, Beethoven'schen und Mozart'schen Werke eifrigst mit, ebenso bei zahlreichen Bearbeitungen für Haus- und Konzertmusik.

Otto Erich Deutsch hat unter dem Titel „Vormärzliche Briefe" unter verschiedenen Manuskripten auch drei bisher ungedruckte Briefe Franz Schubert's veröffentlicht. Zwei dieser Briefe sind geeignet, manche Meinung über die berühmte „Rosamunde"-Musik zu korrigieren. Es steht nunmehr in musikhistorischer Hinsicht folgendes fest: Zu dem Drama „Rosamunde", das die Schriftstellerin Wilhelmine von Chézy verfasst hatte, schrieb der Komponist eine Ouvertüre (nicht die jetzt als „Rosamunde"-Ouvertüre bekannte Komposition!), eine Romanze, drei Chöre, drei Zwischenaktsmusiken und ein Ballett. Während Schubert's Musik vollen Beifall erntete, konnte man sich mit dem Bühnenwerke selbst nicht befreunden. Die Ouvertüre war von Schubert nicht eigens für die „Rosamunde" komponiert, sondern bereits für „Alfonso und Estrella" geschrieben. Die Partitur der Ouvertüre war lange Zeit nicht aufzufinden. Schubert hatte wahrscheinlich den Plan, nachdem das Schauspiel durchgefallen war, seine Komposition privatim aufzuführen. Jedenfalls erbat er am 23. Dezember 1826 mittels Briefes vom Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried die Ouvertürenpartitur. Er scheint sie aber nicht erhalten zu haben, denn von einer solchen, von Schubert arrangierten Aufführung weiss man nichts. Aus dem Archiv des Theaters an der Wien kam die Partitur in den Besitz der Wiener Firma Spina, wo sie bis in die 1860er Jahre hinein unbeachtet lag. — Die Komposition, die heute im allgemeinen als „Rosamunde"-Ouvertüre bezeichnet wird, ist bekanntlich ursprünglich von Schubert zu einem Melodrama „Die Zauberharfe" geschrieben worden.

In der alten französischen Festspielstadt Beziers finden auch im August dieses Jahres wieder Festaufführungen statt. Camille Saint-Saëns übt das Protektorat über die dortigen Aufführungen, der Spielleiter Castelbon de Beauxhostes leitet sie seit 1904. Damals wurde Gluck's „Armide" neu einstudiert, im vorigen Jahre kam ein neuerer französischer Komponist Charles Levadé mit seiner dreiaktigen Oper „Les Héré-

tiques“ zu Wort; in diesem Jahr wird wieder ein älteres Werk vorbereitet, und zwar Spontini's Oper „Die Vestalin“. Diese in Frankreich fast der Vergessenheit anheimgefallene Oper eignet sich allerdings infolge ihres Inhaltes sehr gut für die Darstellung unter freiem Himmel. Der bekannte Dekorationsmaler der grossen Pariser Oper, Jambon, hat die Kulissen entworfen, die eine Fläche von 6000 Quadratmetern aufweisen. Die Oper wird in Beziers am 26. und 28. August aufgeführt. Hervorragende Solisten der Pariser Grossen Oper und des königlichen La Monnaie-Theaters in Brüssel wirken mit; ferner eine grosse Anzahl von Ballettänzerinnen von der Mailänder Skala und der Pariser Oper. Als Orchesterleiter ist wieder Jean Nussy-Verdie gewonnen worden. Eine besondere Anziehung werden die diesjährigen Festspiele in Beziers noch dadurch ausüben, dass am 2. September ein zu Ehren Saint-Saëns' arrangiertes Sinfoniekonzert stattfindet, in dem der gefeierte Komponist und Louis Diemer zusammen als Solisten mitwirken, und in dem auch Saint-Saëns neueste Kantate „La Gloire de Corneille“ zur Aufführung gelangt.

In der am 15. Mai a. c. abgehaltenen Generalversammlung des Vereins der „Deutschen Musikalienhändler“ ist folgender Beschluss gefasst worden: „Die Hauptversammlung des Vereins der „Deutschen Musikalienhändler“ begrüsst die am 25. April 1906 zwischen den Vertretern der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, einigen der Anstalt angehörenden Verlegern und den Herren Carl Linnemann und Dr. Volkmann in Berlin gepflogenen Einigungsverhandlungen mit Freude. Sie erblickt in den gemeinschaftlich besprochenen Punkten einen möglichen Weg zur Verständigung, muss aber auch der Form nach stärkere Garantien für die Wahrung der Rechte der Verleger fordern. Die Hauptversammlung erachtet als bestes Mittel zur endgiltigen Klärung namentlich der rechtlichen Fragen eine gemeinsame Verhandlung vor einer zuständigen Behörde und beauftragt den Vorstand, die nötigen Schritte zu tun. Ferner soll darauf hingewirkt werden, bei allen diese Frage betreffenden weiteren Verhandlungen im allgemeinen Interesse die breiteste Oeffentlichkeit walten zu lassen.“ Es ist zu hoffen, dass dieser Beschluss dazu beitragen wird, die bekannten Differenzen beizulegen.

Die kgl. philharmonische Akademie in Bologna hat einen Preis von 1000 Lire für das beste Streichquartett ausgeschrieben. Die Konkurrenz, an der auch ausseritalienische Komponisten teilnehmen können, wird am 31. Oktober geschlossen.

Bekanntmachung. Die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes ist bis zum 20. August geschlossen.

Bücher und Musikalien.

Ed. Poldini, op. 38. Dekameron. Novellen und Novelletten für Klavier. No. 1–7.
op. 39. Blumen. Sechs Klavierstücke.
op. 40. Elfengeschichtchen für Klavier.

Julius Hainauer, Breslau.

Ed. Poldini's „Dekameron“ (op. 38) enthält in sieben Heften musikalische Novellen und Novelletten, überschrieben: Chopin in Wien, Schwank, Zigeunernovelle, Italienisches Nachtstück, Phantastisches Stück in E. T. A. Hoffmann's Manier, Aus Louis XIV. Zeiten und Spanisches Intermezzo. Ich kann nicht verhehlen, dass mir in diesem musikalischen Geschichtencyklus nur manche Einzelheiten gefallen und zugesagt haben. Poldini schreibt einen famosen Klaviersatz und kennt die Stärke und die Vorzüge seines Instrumentes ganz genau. Das gereicht ihm gewiss zu hohem Lobe. Aber in rein musikalischer Hinsicht erscheint vieles zu gemacht, bloss zum Zweck rein klanglicher, pikanter Wirkung geschaffen und sich relativ wenig an das innerliche Mitempfinden und Miterleben von Spieler und Hörer wendend. Darin bietet Poldini's Sammlung im Verhältnis zu wenig. Weit sympathischer berührten mich die Blumenstücke (op. 39) und die Elfengeschichten (op. 40). Es sind fein empfundene, dichterisch anregende und angeregte Tonstücke von weit vornehmerer und gediegenerer Art als jene. Dies gilt in erster Linie von den Miniaturen des op. 39, die durch Gedichte Friedrich Rückert's angeregt wurden. Ich empfehle Poldini's op. 39 und 40 als Salonmusik vornehmer und gewinnender Art.

J. S. Bach: Zwei Choralvorspiele, für Klavier bearbeitet von Fr. Spiro.

Otto Floersheim: Klavierkompositionen: Novellette No. 1 und 3. Valse Graciense, Abendlied. Gavotte. Moment musical. Scherzo.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fr. Spiro hat zwei kleine Charaktervorspiele für die Orgel von J. S. Bach („Wir glauben all' an einen Gott“ und „Erbarm' Dich mein“) in anerkennenswerter Weise für das Pianoforte übertragen. Beide Sätze sind unschwer zu spielen und werden Allen sehr willkommen sein, die einen Blick in das weite Orgelgebiet des Altmeisters tun wollen, weshalb ich die genannte Arbeit angelegentlich empfohlen haben möchte. Von den angezeigten Klaviersachen von Otto Floersheim vermag ich nur einige anzuerkennen. In erster Linie das hübsche Scherzo, worin sich der Tonsetzer anders, nämlich vornehmer gibt, als solches sonst zuweilen

der Fall ist. Auch in den beiden Novelletten wird man Anmutendes und musikalisch Interessantes finden. Versucht man im Vortrage mehr hineinzulegen, als eigentlich wohl hineingehört, so werden die angeführten Stücke immerhin keine üble Wirkung machen und zur Unterhaltung im Salon das ihrige beitragen.

Rudolf Glickh, op. 33. Meditation. Für Harmonium und Klavier.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein stimmungsvolles Stück, das gut wirkt und nach dem berühmten Muster der Bach-Gounod'schen Meditation gearbeitet ist. Das Harmonium trägt eine einfache, annehmbare Melodie vor, das Pianoforte umkleidet sie mit akkordischem Arabeskenwerke. Als anständige Unterhaltungsmusik immerhin zu empfehlen.

Otto Reubke, op. 4. Charakterstück für Pianoforte. (Neue Ausgabe.)
Fr. Kistner, Leipzig.

Ein gutes, in seinem musikalischen Gehalt auf Chopin basierendes Vortragsstück, das, vor ziemlich langer Zeit erschienen, nun in neuer Ausgabe sich präsentiert. Es ist mit feiner Kenntnis des Pianofortes geschrieben, zeugt von geläutertem musikalischen Geschmack und wäre auch mit bestem Erfolg als Studie für gebundenes Akkordpassagenspiel zu verwenden.

Eugen Segnitz.

Ludwig Thuille, op. 34. No. 2, Walzer.
Carl Grüninger, Stuttgart.

Der Komponist des „Lobetanz“ bietet in diesem Walzer eine Salonkomposition, welche mehr durch interessante Harmonik und kräftige Klangfarben als durch einschmeichelnde Melodik bemerkenswert ist. Temperamentvoll vorgetragen, kann der Walzer ganz effektvoll wirken. Hörer, welche nicht an moderne Musik gewöhnt sind, werden sich durch Schroffheiten der Modulation beunruhigt fühlen und der Komposition wenig Klangreize abzulauschen vermögen.

M. J. Rehbein.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Friedrich Kalkbrenner.

Von

Eugen Segnitz.

Friedrich Kalkbrenner gehörte einst zu denen, die mit ihrer Kunst die musikalische Welt beherrschten. Aber nicht lange. Er überwand als blendender Techniker eine Reihe seiner Vorgänger und fand, noch auf der Höhe des Ruhmes stehend, seine Ueberwinder. Clementi hatte einst als Klavierspieler mit Mozart um die Palme gestritten, auf ihn folgten Dussek und Cramer, Field und Berger. Johann Nepomuk Hummel schloss sich in seiner Klaviermusik geistig enger an Mozart an und nahm dann, z. B. in der Fis-moll-Sonate, sogar romantische Anläufe. Kalkbrenner trat als der Repräsentant der neuen französischen Schule des brillanten Pianofortespiels auf. Seine Bemühungen konzentrierten sich auf die denklichste Vervollkommnung des rein Technischen, im Gegensatze zu seinem Mitstreiter Ignaz Moscheles, der wenigstens den Versuch machte, seinen Kompositionen einen gewissen geistigen Inhalt zu geben. Es konnte unmöglich wundernehmen, dass Kalkbrenner's Bestrebungen zu jener Einseitigkeit führen mussten, die bereits im Entstehen den Todeskeim in sich trägt. Kalkbrenner war unstreitig eins der grössten pianistischen Talente, zugleich aber auch der Vater der modernen Salonmusik. Denn in seinen Werken kleineren Umfanges und in den Opernphantasien ist die Klaviermusik zu einem beklagenswerten Tiefstand gekommen, aus dem nur Genies wie Friedrich Chopin und Franz Liszt sie mit gewaltigem Griff wieder herausreissen konnten. Diese beiden Meister eröffneten die Periode des romantischen Klavierspiels. Sie waren die Vertreter der neuen Zeit und bereiteten dem um das Jahr 1830 als der erste Klaviervirtuos bezeichneten Kalkbrenner den künstlerischen und moralischen Untergang. Hierzu trugen auch, jeder in seiner Weise, Thalberg und Henselt das ihrige bei. Mit Robert Schumann trat dann jene intime Klaviermusik auf, die ihr Augenmerk auf das eigentlich Musikalisch-Poetische richtete und allein das rein persönliche Moment im schaffenden Künstler betonte.

Kalkbrenner's Ruhm ist längst dahin, seine zahlreichen Werke bis auf ganz wenige vollständig vergessen. Wir können heute nur noch in negativer Beziehung von ihm lernen. Aber bei der Betrachtung seines Wirkens kann es allein darauf ankommen, abzuschätzen und zu beobachten, was er zur Entwicklung des Pianofortespiels beigetragen hat. Hierin hat

er sich unleugbare Verdienste erworben. Sie liegen als Emanationen seiner künstlerischen Individualität auf der technischen Seite und verdienen immerhin in ihrer Eigenart gerechte Würdigung. Diese aber wird erreicht, beurteilt man Kalkbrenner's Lebensarbeit aus der Mitte seiner Zeit heraus. Kalkbrenner's Streben ging nur nach Aussen, in die Welt des Objekts hinein. Von früh an hatte Kalkbrenner, obgleich geborner Deutscher, französische Luft geatmet. In Paris fand er die hohe Schule der Lebekunst, Eleganz und Geistreichelei. Sein nicht allzu fester Charakter passte sich leicht den Anforderungen des Tages an, seine Kunst aber musste somit eine blosse Gesellschafts-, ja Handelskunst werden. Man lebte im Salon und für den Salon, wie es Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen aus Paris“ aus der Zeit des ersten Kaiserreichs so anschaulich schildert. Und in der Epoche des Bürgerkönigs Ludwig Philipp stand Kalkbrenner im Zenith seines Ruhms. Es war vieles unhaltbar und innerlich hohl geworden. Die Virtuosität des Lebens und der Kunst ging Hand in Hand und erraffte an Zerstreuung und Genuss, was dicht am Wege zu finden war. Wer bekannt werden, sich hören lassen und Geld verdienen wollte, ging nach Paris, wie man vordem gen Italien zog, um als Poeta laureatus heimzukehren. Wie Kalkbrenner's Kompositionen gesuchte, dem Sinne der damaligen geistigen und künstlerischen Kultur vollentsprechende Artikel waren, so bedeutete auch sein feines, elegantes und geistreiches Klavierspiel das Prototyp der instrumentalen Kunstausübung im inneren Kreise der Gesellschaft des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Man lebte für den Augenblick und schuf für den Tag. Erst später kommenden Generationen war es vorbehalten, die grosse Hinterlassenschaft der musikalischen Heroen wieder ans Licht zu ziehen und der künstlerischen Allgemeinheit nutzbar zu machen. —

Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (geb. 1788) entstammte einer Musikerfamilie. Sein Vater, der Sohn des Stadtmusikus von Kassel, war anfangs Chorsänger, dann kurz nach einander Kapellmeister der Königin von Preussen und des Prinzen Heinrich in Rheinsberg und wurde schliesslich, nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Neapel, Korrepetitor an der Grossen Oper in Paris. Er hinterliess mehrere Opern, Instrumentalwerke und einige kleine Schriften musikalischen Inhalts. Sein Sohn wurde Schüler des Pariser Konservatoriums und studierte unter Adam's Leitung das Klavierspiel und bei Catel Komposition. Schon 1802 zeichnete er sich aus, gewann einige erste Preise und verdoppelte seinen Fleiss, um Karrière zu machen. Schon damals übte er mit dem sogen. Handleiter, um seinen Fingern selbständige Stärke und völlige Unabhängigkeit zu verleihen. Später vertrat er dieses neue Instrument auch energisch in seiner Klavierschule. Ein Jahr später ging Kalkbrenner nach Deutschland, konzertierte hier, obwohl ihm die kriegerischen Zeiten unhold waren, mit Erfolg und studierte auch noch eine Zeit hindurch bei Muzio Clementi in Wien. Im Jahre 1806 rief ihn der Tod des Vaters nach Paris zurück, aber bald wandte er sich nach London, wo er sich bei dem einstmaligen Schüler Clementi's, Johann Baptist Cramer weiter ausbildete und eine so umfangreiche pianistische und pädagogische Tätigkeit entfaltete, dass er es in aller Kürze zu grossem Wohlstande brachte. Neun Jahre (1814—1823) lebte er in der englischen Metropole und entwickelte da auch sein kaufmännisches Talent, indem er sich mit Logier zu geschäftlicher Ausbeutung von dessen Chiroplasten*) verband. Bei seiner Rückkehr setzte er die Bemühungen, viel Geld zu verdienen, fort und trat als Kompagnon in die berühmte Pleyelsche Pianofortefabrik ein. Vorher aber unternahm er mit dem zu Ruf gekommenen Harfenspieler Franz Joseph Dizi eine grosse Kunstreise durch Deutschland. Er liess sich in Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Prag und vielen anderen Städten hören und gewann Lorbeeren und Gold in Hülle und Fülle. In Wien lernte er, wie Rellstab berichtet, Henriette Sonntag, die eben aufblühende grosse Künstlerin, kennen und es wäre beinahe zu einer Verbindung beider für's Leben gekommen. Seit 1824 weilte der Künstler ständig in Paris und behauptete eine Zeit hindurch den unbestrittenen Ruhm, in Europa der erste Vertreter seines Instrumentes zu sein. In grossem Ansehen und aufs Höchste bewundert starb Kalkbrenner am 10. Juni 1849 zu Enghien les Bains bei Paris.

Kalkbrenner war ein ebenso fleissiger wie fruchtbarer Komponist. Mit seinen Rondos, Variationen und Phantasien eroberte er die

---

*) Zwei vor der Klaviatur befestigte parallele Leisten, zwischen denen beide Hände sich nach rechts und links bewegen können, aber gezwungen sind, stets die richtige Entfernung von den Tasten beizubehalten.

musikalische Welt, stumpfte aber zugleich ihren Geschmack und Sinn für edle und inhaltreiche Musik ab. Hinsichtlich künstlerischer Unmoral und musikalischer Geschmacksentäusserung steht er hier dicht neben flachen Geistern wie Herz und Hünten. Alle seine dahin gehörigen Klaviersachen sind Modewaren und willkommene Speise für den blasierten Gaumen von „Musikvergnüglingen", wie der ehrliche Weitzmann diese Spezies von Musikmachern einst entrüstet nannte. Eine zweite Reihe von Klavierwerken steht wesentlich höher, z. B. die Klaviersonaten (op. 1, 4, 13, 28, 35, 48 und 56) und die grosse Sonate zu vier Händen (op. 79). Auch die vier Klavierkonzerte (in D-moll, E-moll, C-dur und As-dur), darunter das erste als das am besten gelungene, verdienen hervorgehoben zu werden. Ganz und gar verschollen aber sind die Werke für Kammermusik, die Flöten-, Violin- und Violoncell-Klaviersonaten, je ein Streichquartett und -quintett und die kleineren Duetten für Klavier und Violine (oder Flöte), an deren Entstehung der treffliche Geiger Ch. Ph. Lafont nicht geringen Anteil hatte. Mit Unrecht jedoch beliebt man heute des berühmten Klaviermeisters Etuden zu ignorieren, denn sie enthalten mustergiltiges und sehr förderliches Uebungsmaterial. Die besten gab L. Köhler in einer neuen trefflichen Ausgabe im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig heraus. Hierher gehören u. a. op. 20, Etuden in allen Dur- und Molltonarten, die progressiven Etuden des op. 169, ferner die teilweise auch musikalisch sehr interessanten Präludien (op. 88) und die konzertanten Etuden (op. 126) nebst ihrem Gegenstück, den brillanten Studien des op. 143. Als op. 108 erschienen die im Anhange der „Grossen Pianoforteschule" mitgeteilten Etuden. Die Klavierschule selbst umfasst recht eigentlich des Verfassers Bildungsgang selbst. Bei den Vorübungen bediente sich Kalkbrenner des oben erwähnten Handleiters. Das Handgelenk ruhte auf der Handleiste über der Klaviatur, die Finger selbst spielen nur rein aus dem Handgelenk. Auch liess Kalkbrenner Uebungen vornehmen, wobei vier Finger die Tasten lautlos herunterdrücken, der fünfte den Ton allein und wiederholt anschlägt. In seinem Werke verbindet der Herausgeber praktische Uebungen mit theoretischer Belehrung. Das grösste Verdienst seiner Lehre ist, jede Anstrengung der Arme beim Spielen zu vermeiden, die Finger vollkommen gleichmässig auszubilden und alle Kraft auf sie allein zu konzentrieren. Auch die Oktaventechnik aus dem Handgelenk lässt sich auf Kalkbrenner zurückführen. Besondere Aufmerksamkeit widmete er der Ausbildung der linken Hand und gab auch hierfür mehrere Spezialstudien, darunter sogar eine vierstimmige Fuge und eine Sonate für die linke Hand allein.

Ein Zeitgenosse, Marmontel, gibt in seinen „Silhouettes et Médaillons" die rechte Anschauung über Kalkbrenner's Klavierspiel: „Das Klavier gewann unter seinen Händen eine wunderbare, niemals herbe Sonorität, weil er niemals gewaltsame Wirkungen suchte. Sein Spiel war geschmeidig, ruhig und vollkommen ebenmässig, sodass es mehr reizte als in Staunen setzte; eine tadellose Sauberkeit und eine unvergleichliche Bravour der linken Hand machten seine Virtuosität zu einer ausserordentlichen. Ich füge noch hinzu, dass die vollkommene Unabhängigkeit der Finger, das Fehlen der in unseren Tagen so häufigen Armbewegungen, die Ruhe der Hände und des Körpers sowie eine vollendete Haltung — alle diese Eigenschaften kombiniert und dazu noch manche andere, die ich vergessen habe — dem Hörer den vollen Genuss des Vortrags gewährten, ohne dass seine Aufmerksamkeit durch den Anblick einer ermüdenden Gymnastik von der Sache abgelenkt wäre. Kalkbrenner's Phrasierung ermangelte einigermassen des Ausdrucks und der sich mitteilenden Wärme, doch war sein Stil stets edel, wahr und im besten Sinne schulgerecht." Moscheles ehrte in Kalkbrenner den „Oktavenhelden". Beide spielten oft vierhändig zusammen, zeigten sich einander ihre Kompositionen und „lebten künstlerisch kameradschaftlich."

Chopin, der bekanntlich beinahe Kalkbrenner's Schüler geworden wäre, hätte ihn dieser nicht auf drei volle Jahre für den Unterricht kontraktlich festlegen wollen, war jedem Virtuosentum feindselig gesinnt und konnte auch Kalkbrenner's Klaviersachen mit ihren „geräuschvollen Virtuositäten und dekorativen Sentimentalitäten" nicht leiden. Schumann warf ihm Mangel an tieferer, vielseitiger Kenntnis vor und nannte ihn den Voltaire der Musik. In jüngeren Jahren hatte er gern seine ersten munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten gehört und gespielt, „nach denen sich Ausgezeichnetes erwarten liess für die Zukunft und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affektierten Tiefsinn findet, der uns seine späteren grösseren

Kompositionen verleidet. Jetzt (1836), wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen lässt, sieht man deutlich, dass das D-moll-Konzert seine höchste Blüte war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verliess. Anerkennungswert bleibt es immer, dass er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Mut nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltenen Falle, dass ein älterer, bekannter Tonsetzer einem jüngeren (Chopin) nachzufliegen versucht . . . ."

Als menschliche Persönlichkeit war Kalkbrenner nicht sehr beliebt. Schumann nannte ihn den „feinsten, liebenswürdigen, nur eitlen Franzosen", Mendelssohn bezeichnete ihn als ein „geriebenes Kerlchen", und Heinrich Heine erzählt von ihm, Kalkbrenner sei beneidet worden „ob seinem eleganten äusseren Auftreten, ob seinem feinen geschniegelten Wesen, ob seiner Glätte und Süssigkeit, ob der ganzen marzipanenen Erscheinung, die jedoch für den ruhigen Beobachter durch manche unwillkürliche Berlinismen der niedrigsten Klasse einen etwas schäbigen Beisatz hat." Kalkbrenner besass ebensoviel Selbstvertrauen als Selbstbewusstsein, fühlte sich jederzeit als Gentleman, war von übertriebener Höflichkeit und steif ceremoniellen Manieren, zeigte sich stets und überall in würdiger Haltung und hielt sich viel zu Gute auf seinen engen Verkehr mit den aristokratischen Kreisen und seine, vom König Ludwig Philipp empfangenen Auszeichnungen. Seine Stellung unter den zeitgenössischen Pianisten aber ist einmal treffend so gekennzeichnet worden:

„Thalberg ist ein König, Liszt ein Prophet, Chopin ein Dichter, Herz ein Advokat, Kalkbrenner ein Troubadour, Madame Pleyel eine Sibylle und Doehler ein Pianist."

Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?*)

Von

Dr. Heinrich Simon.

Die Anordnung aller mir bekannten Liedersammlungen geht in irgend einer Weise vom Texte aus; auch thematische Verzeichnisse musikalischer Kompositionen pflegen nicht nach der melodischen Beschaffenheit der Themen, sondern nach andern Gesichtspunkten geordnet zu sein. Ich kann daher über etwa bisher beobachtete Methoden einer lexikalischen Anordnung von Melodien als solchen nichts aussagen.

Indessen scheinen die Möglichkeiten einer derartigen Anordnung der Natur der Sache nach ziemlich beschränkt zu sein, und die im folgenden anzugebende Methode bietet sich bei einer kurzen Ueberlegung so von selbst dar, dass mir scheint, es müsse jeder, der sich mit der Aufgabe beschäftigt, auf dieselbe Lösung verfallen.

Welches Ziel ist denn anzustreben? — Doch wohl dieses:

Wie im Wörterbuche jedes Wort seine durch das Alphabet genau und unzweideutig bestimmte Stelle hat, so muss auch im Melodien-Lexikon jede Melodie ihre bestimmte Stelle haben, an der sie mit Sicherheit eingereiht und jederzeit rasch aufgefunden werden kann.

Man sieht sofort, dass man dieses Ziel durch die naheliegenden Teilungen nach grossen Gesichtspunkten wie Dur und Moll, zwei- und dreiteilige Taktarten nicht erreichen kann. Innerhalb jeder dieser Gruppen würde sich — auch bei ihrer Kombination — noch eine solche Fülle von Melodien ergeben, dass notwendig eine weitere Teilung erfolgen müsste. Eine nähere Bestimmung der Taktarten, als die angedeutete, etwa die Unterscheidung von $^4/_4$, $^2/_4$, $^4/_3$, $^2/_8$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^3/_{16}$ u. s. f. würde aber offenbar die Sicherheit der Einordnung durch ihre Willkürlichkeit gefährden. Dazu kommt noch, dass man manches Lied ebensowohl im $^6/_8$-Takt, wie im $^3/_8$-Takt notieren kann; im ersten Falle würde es bei den zweiteiligen, im andern be
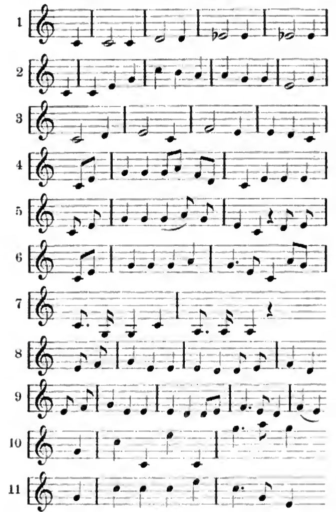
*) Diese Frage wurde in der Zeitschr. d. Internat. Musikgesellschaft im Jahre 1900 zum Gegenstande eines Preis-Ausschreibens gemacht. Es gingen vier Arbeiten ein, darunter die vorliegende. Preisgekrönt wurde nach zwei Jahren die Lösung, die Herr Prof. Oswald Koller in Wien gab. Sie ist in den Sammelbänden der I. M. G., Nov. 1902, abgedruckt. — Aus naheliegenden Gründen habe ich mich bei der Veröffentlichung meiner Arbeit jeder Aenderung enthalten, ausgenommen die Verbesserung eines Schreibfehlers im letzten Absatze.
Es sei noch bemerkt, dass sich die Methode der Ziffernbilder nicht nur auf Lieder, sondern auf beliebige Melodien anwenden lässt und dass es z. B. nicht uninteressant ist, sich danach ein thematisches Verzeichnis etwa der Beethovenschen Sonaten herzustellen. D. V.

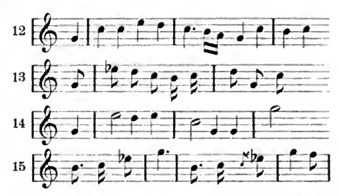
den dreiteiligen Taktarten zu suchen sein. Auch ein Versuch, die Länge aller Noten auf eine Einheit (etwa $/_{16}$) zu reduzieren, und so ihre relative Dauer zur Grundlage der Anordnung zu machen, führte zu keinem befriedigenden Ergebnis. Die Tonart kann als Ordnungsprinzip offenbar garnicht in Betracht kommen, vielmehr muss umgekehrt die Anordnung durchaus unabhängig von der Tonart sein, sodass ein Lied an dieselbe Stelle kommt, gleichviel ob es in C-dur oder in As-dur notiert ist.

So bleibt nur übrig, an die Tonfolge, aus der die Melodie besteht, anzuknüpfen, und zwar mit Ausschaltung der Tonart.

Anordnung nach der Tonfolge.

1. Transposition nach C-dur. Um uns von der Tonart unabhängig zu machen, denken wir uns alle Melodien in C-dur notiert.*) Wir stellen dann zunächst alle diejenigen zusammen, deren erste Note — gleichviel ob Anftakt oder nicht — c ist, dann diejenigen, die mit d beginnen, u. s. f. und zerlegen durch diese erste, rohe Ordnung den gesamten Vorrat in 7 Gruppen. So gehören in den folgenden Beispielen die Nummern 1—7 zur ersten Gruppe, 8 und 9 zur dritten, 10—14 zur fünften, 15 zur siebenten Gruppe. Dies entspricht ganz





dem Verfahren des Lexikographen, der zunächst alle Wörter vereinigt, die mit A beginnen, dann die mit B beginnenden u. s. f. Ebenso wie nun alle Wörter mit dem Anfangsbuchstaben A unter einander danach geordnet werden, dass der 2. Buchstabe des Wortes in Betracht gezogen wird, und dabei wieder a vor b, b vor c kommt u. s. w., so ordnen wir zunächst innerhalb unserer 1. Gruppe, die alle mit c beginnenden Lieder umfasst, nach der 2. Note, wobei wieder c den Vortritt hat. Man erkennt leicht, wie sich die Reihenfolge der Melodien 1—7 bestimmt und sieht an den Nummern 4—6, dass die entscheidende Note bisweilen erst spät erscheint (vgl. auch 8 und 9). Man sieht auch, wie durch unser Verfahren die Melodien zusammengerückt werden, die mit gleichen Noten beginnen, freilich ohne Rücksicht auf ihre rhythmischen Verschiedenheiten. — Setzt man noch fest, dass im Zweifel die tiefere Note den Vorrang vor der höheren erhält, so bestimmt sich auch die Einreihung der mit ♯ oder ♭ versehenen Noten (Bsp. 13 und 14) sowie gleicher Noten aus verschiedenen Oktaven (Bsp. 10 und 11). Dabei ist natürlich vorausgesetzt, dass die erste Note jedes Themas überall derselben Oktave angehört (in unseren Beispielen der eingestrichenen), denn sonst würde die Vergleichung der folgenden Noten nach ihren absoluten Tonhöhen keinen Sinn haben.

Es ist klar, dass wir auf diese Weise eine ganz bestimmte Ordnung für unsere Lieder erhalten. Gewisse weitere Festsetzungen, die unter Umständen nötig werden, würden sich leicht treffen lassen. Wir gehen indessen darauf nicht ein, weil wir diese Methode zwar im Grundgedanken beibehalten, aber nicht in dieser Form empfehlen wollen.

In der Regel wird man schwerlich alle Lieder in C-dur notiert haben, und die im Geiste vorzunehmende Transposition erfordert immerhin eine Gedankentätigkeit, die der raschen Einordnung sehr im Wege steht und die jedesmal bei dem Hinzukommen einer neuen Melodie wiederholt werden müsste. Man denke nur an die Vergleichung von Liedern wie Bsp. 4—6, wenn sie in 3 verschiedenen Tonarten notiert wären. Man könnte nun zwar jedesmal den Anfang der Melodie, nach C-dur umgeschrieben, dem Liede beisetzen; aber, abgesehen von der auch damit verbundenen Mühe, ist die Notenschrift, weil sie nicht nur die Ton-

*) Eine andere Art, die Tonart auszuschalten, wird am Schluss mit einigen Worten berührt werden.

höhe bezeichnet, die allein uns hier angeht, sondern noch vieles andere, — nicht geeignet, uns die Vergleichung der 2., 3., 4. u. s. w. Noten in Bezug auf ihre Tonhöhe zu erleichtern.

2. Buchstabenbilder. Wir suchen also eine mechanischer zu handhabende Methode, und es liegt nahe, statt der Noten Buchstaben zu setzen. Wir würden so z. B. folgende „Buchstabenbilder“ für einige unserer Melodien bekommen:

2 c c e g $\overline{\text{c}}$ h a
3 c d e c f e
5 c e g g g a g e c d e
6 c e g g g a g e c a g
13 g $\flat\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{c}}$ h $\overline{\text{c}}$
15 h $\overline{\text{c}}$ $\flat\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$

Dabei muss dafür gesorgt werden, die in der Buchstabenschrift verloren gegangene Unterscheidung der Oktavenlage der Töne wiederherzustellen (vgl. 2, 13, 15), während die Versetzungszeichen (vgl. 13, 15) einfach übernommen werden.

Diese Buchstabenbilder brauchte man nun offenbar nur alphabetisch zu ordnen, was gegen die Ordnung der Notenbilder immerhin eine Erleichterung bedeuten würde.

Allein auch dies Verfahren befriedigt noch nicht ganz. Einmal deshalb, weil es noch immer die Transposition nach C-dur verlangt, hauptsächlich aber, weil die angewandte Buchstabenschrift keine internationale Geltung hat. Denn viele Völker halten am ut-re-mi fest, das für unseren Zweck nicht in Frage kommen kann, und die Engländer kennen unser h nicht, sondern haben an seiner Stelle das b.

Glücklicherweise gibt es aber ausser der Notenschrift noch eine zweite, die von der babylonischen Sprachverwirrung der Menschen unberührt geblieben ist, — die Ziffernschrift, und diese liefert uns endlich das gesuchte Hilfsmittel.

3. Ziffernbilder. Die Melodie sei notiert, in welcher Tonart sie wolle. Den Grundton dieser Tonart bezeichnen wir mit 1, die folgenden Stufen ihrer Dur-Tonleiter mit 2 bis 7. Töne, die der Dur-Tonleiter nicht angehören, werden durch Setzung eines ♯ oder ♭ vor die entsprechende Stufenziffer bezeichnet. Töne, die in einer anderen Oktave liegen als der erste Ton, werden durch einen Strich über oder unter der Ziffer bezeichnet, je nachdem sie zur höheren oder tieferen Oktave gehören. Steigt die Melodie noch in eine weitere Oktave hinauf oder hinab, so werden die Striche verdoppelt.

Wir erhalten so für jede Melodie ein Ziffernbild, das wir soweit erstrecken, wie es zur Unterscheidung der Melodien von einander nötig ist. Wir fügen jeder Melodie ihr Ziffernbild bei. Bei der Ordnung der Melodien werden dann nur die Ziffernbilder in Betracht gezogen.

Unsere 15 Beispiele ergeben folgende Ziffernbilder:

1. 1 1 1 2 2 ♭3 ♭3 ♭3 ♭3
2. 1 1 3 5 $\overline{1}$ 7 6
3. 1 2 3 1 4 3
4. 1 3 5 5 5 6 4 2
5. 1 3 5 5 5 6 5 3 1 ·2
6. 1 3 5 5 5 6 5 3 1 6
7. 1 $\underline{5}$ $\underline{5}$ 1 $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$
8. 3 4 5 3 3 3 2 2 3 4 2
9. 3 4 5 3 3 3 2 2 3 4 3 2
10. 5 $\overline{1}$ 1 $\overline{3}$ 1 $\overline{5}$ $\overline{6}$ $\overline{5}$
11. 5 $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{\overline{3}}$ 1 5 3
12. 5 1 $\overline{1}$ 3 $\overline{2}$ $\overline{1}$ 7 6 5
13. 5 $\flat\overline{3}$ $\overline{2}$ $\overline{1}$ 7 $\overline{1}$ $\overline{2}$ 5 $\overline{1}$
14. 5 $\overline{3}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{1}$ 5 5
15. 7 $\overline{1}$ $\flat\overline{3}$ $\overline{5}$ 7 $\overline{1}$ $\flat\overline{3}$ $\overline{5}$

Unberücksichtigt bleiben Verzierungen (vgl. 15), mit Ausnahme langer Vorhalte, ferner Hilfsnoten oder Auslassungen, die nur dazu dienen, die Melodie solchen Strophen des Textes anzupassen, die von der ersten abweichen.

(Schluss folgt.)

Die Notwendigkeit einer besseren Geigen-Literatur mittlerer Schwierigkeit.

Von

Dagobert Löwenthal.

Wunderkinder, gleichviel ob sie das halten was sie versprochen, oder nachher vergessen werden, überspringen eine mittlere Stufe schnell. Der grössere Teil unserer Geigenschüler braucht aber eine gute umfangreichere Literatur von mittlerer Schwierigkeit. Technisches Material ist wohl genug vorhanden, aber nicht musikalisches. Man denke an die Menge der Variationen von Mayseder, Bériot und David, der Opernpotpourris genannt Fantasieen. Bei den Variationen ist die Einleitung und das Thema, vorausgesetzt, dass es Original ist, immer noch das beste, bei bescheidenen Ansprüchen. Dann erscheint systematisch eine Variation in sechzehntel, in Triolen, Doppelgriffen, staccato, Arpeggien, und ein abgedroschenes Andante à la „Norma“ oder „Stumme von Portici.“ Wie musikalisch bedeutende Variationen, die ein 12 oder 13jähriger Schüler schon

zu erfassen vermag, aussehen müssen, zeigt unser Grossmeister Beethoven. Sind diese Werke (über Themen aus „Judas Maccabäus", „Zauberflöte" und „Figaro") auch im Original für Cello komponiert, so wirken sie doch, in brauchbarer Ausführung auch für Klavier und Geige recht schön. Dem Komponisten ist in einem Duo doch überhaupt viel mehr Spielraum zu geistvoller thematischer Arbeit gegeben, als in einem Solostück für die Geige mit Klavierbegleitung. In unserer Zeit, in der man das Volkslied ganz mit Recht wieder mehr pflegen will, soll man die Bearbeitung unserer guten gemütvollen deutschen Volksmelodien nicht vergessen. So wären z. B „Kommt ein Vogel geflogen", „Aennchen von Tharau" und noch viele andere zu vielseitiger thematischer Arbeit sehr geeignet. Es ist die höchste Zeit, an eine bessere Geigen-Literatur von mittlerer Schwierigkeit zu denken, wenn wir nicht auch in die seichte Musik einer gewissen Klavier-Literatur verfallen wollen.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Stern'sche Konservatorium für Musik zu Berlin, Direktor Professor Gustav Hollaender, hatte nach seinem soeben erschienenen 56. Jahresbericht eine Frequenz von 1080 Schülern zu verzeichnen, denen sich noch 64 Schüler der von Herrn Wilhelm Klatte abgehaltenen musiktheoretischen Sonderkurse zugesellen. Der Lehrkörper setzt sich aus 109 Herren und Damen zusammen, von denen im Laufe des Jahres 27 neue hinzutraten, während 7 ausschieden. Am 1. Januar 1906 wurde die Virgil-Klavierschule der Anstalt angegliedert, sie steht unter Oberleitung des Herrn Erich Hollaender. Das nach den Satzungen des Musikpädagogischen Verbandes neueingerichtete Lehrerseminar wird von Herrn Paul Geyer geleitet; von den 9 Seminaristen, die sich am 28. März d. J. der Prüfung unterwarfen, erhielten 7 das Zeugnis der Lehrbefähigung und das Diplom des Verbandes. — Im Laufe des Schuljahres fanden 35 Uebungsabende im Saale des Konservatoriums, 7 öffentliche Aufführungen im Beethovensaal, 3 öffentliche Aufführungen der Opernschule, 3 öffentliche Aufführungen der Elementarklassen und 11 öffentliche Prüfungen, 5 unter Mitwirkung des Konservatoriumsorchesters, in der Philharmonie und im Beethovensaal statt. Den Beschluss der gesamten Aufführungen bildete die Konkurrenz um die von dem Lehrerkollegium gestiftete „Gustav Hollaender-Medaille". Sie wurde nach dem Urteil der Jury (bestehend aus Frl. Anna Morsch, Professor Adolph Cebrian, Franz Ries, Kapellmeister Joseph Wolff aus Aachen und Direktor Professor Gustav Hollaender) erteilt: Frl. Elisabeth Bokemeyer, Berlin (Klavierklasse Prof. Martin Krause), Miss Helen Reusch, Brooklyn (Gesangsklasse der Fr. Prof. Selma Nicklass-Kempner) und Mr. Sebastian Ungerleider, New York (Violinklasse des Direktors). Die von dem Kgl. Hofgeigenmacher Ludwig Neuner, Berlin, gestiftete Violine bekam Herr Max Plüddemann aus Oranienburg (Violinklasse des Kgl. Kammermusikers Herrn Willy Nicking). Lobende Anerkennungen erhielten: Frl. Charlotte Schulz, Berlin (Klavierklasse Prof. Martin Krause), Frl. Frieda Spiess, Wiesbaden (Klavierklasse Günther Freudenberg), Frl. Martha Hannemann, Berlin (Gesangsklasse Nicolaus Rothmühl), Frl. Else Hasemann, Breslau, und Fr. Meta Seger, Berlin (Gesangsklasse Frl. Anna Wüllner).

Der Wettbewerb um einen vor Jahresfrist ausgesetzten Violinpreis, in Gestalt einer von Oscar Möckel, Charlottenburg, gestifteten wertvollen Konzertgeige, fand in dem Saale des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka statt. Das Preisrichterkollegium, das aus den Herren Professoren Klindworth, Lessmann, Willy Burmester und Dr. Kleefeld, sowie dem Direktorium des Konservatoriums, Prof. Xaver und Ph. Scharwenka und Kapellmeister Robitscheck, bestand, verlieh das Instrument Herrn Maurice Rubinstein aus Bukarest, aus der Violinausbildungsklasse des Herrn Issay Barmas.

Max Reger trat auf seinen Wunsch aus dem Lehrerverbande der Kgl. Akademie der Tonkunst zu München aus.

In das von Frl. Luise Beyer geleitete Konservatorium für Musik zu Kassel tritt am 1. Oktober d. J. der Kgl. Hof-Kapellmeister Dr. Franz Beier in den Verband der Lehrkräfte ein. Als Vertreter des Fachs „Instrumentallehre und des Partiturspiels" wird er zunächst Vorträge über „Die Geschichte der Musikinstrumente" mit besonderer Berücksichtigung der Entwickelung des Orchesters halten.

Das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktoren Professor Maximilian Fleisch und Max Schwarz, hat soeben seinen 24. Jahresbericht (über das Schuljahr 1905/06) herausgegeben. Das rühmlich bekannte Institut wurde in dieser Zeit von 204 Eleven besucht, die von 30 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet wurden. Der Unterricht erstreckte sich auf Klavier-, Violin- und Violoncellspiel, Solo- und Chorgesang, Theorie, Kontrapunkt, Komposition, Partitur- und Vom Blattspiel, Ensemblespiel, Deklamation, italienische Sprache usw. In 14 Vortrags-

abenden, 6 öffentlichen Prüfungen, 4 dramatischen Aufführnngen im Kostüm auf der Bühne, die vor eingeladener Kritik stattfanden, hatten die Studierenden Gelegenheit, von ihren Leistungen und Fortschritten Zengnis abzulegen. Ansserdem veranstaltete das Institnt eine Gedächtnisfeier zum 150. Gebnrtstage Mozart's.

Das Brandenburgische Konservatorium zu Berlin, Direktor Brnno Kittel, veranstaltete eine Opernanfführung in den Prachtsälen des Westens, die als wohlgelnngen zu bezeichnen ist. Znr Aufführung kamen Bruchstücke aus „Freischütz", „Tronbadour" nnd „Fliegende Holländer". Neben einigen recht erfreulichen Solovorträgen, die Anwartschaft auf eine erfolgreiche Znkunft bieten, sind die Leistnngen des Chors hervorzuheben, der, von Herrn Arno Rentsch geleitet, dnrch seinen Wohlklang nnd rhythmische Präzision befriedigte, ferner ist das Orchester zu erwähnen, das, aus Schülern der Anstalt zusammengesetzt, unter der vorzüglichen Disziplin des Direktors Bruno Kittel sich besonders aus zeichnete.

Das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfnrt a. M., Direktor Professor Dr. Bernhard Scholz, versandte seinen 28. Jahresbericht. Die Frequenz der Anstalt betrug im abgelaufenen Schuljahre insgesamt 473 Zöglinge, davon entfielen 290 auf das Konservatorium, 166 auf die Vorschnle nnd 17 auf das Seminar. Die Anstalt hatte im letzten Jahre 28 Freischüler nnd gewährte ausserdem einer grossen Anzahl Zöglingen Honorarermässigungen. An musikalischen Aufführnngen fanden statt: 23 Vortragsabende, 9 öffentliche Konzerte, 1 Volkskonzert, 2 Vortragsabende der Schüler der Vorschnle und 1 Konzert der Lehrer der Vorschule. In das Lehrerkolleginm traten im Laufe des Jahres ein Prof. Joh. Messchaert und Hermann Zilcher, ausgeschieden ist Prof. Hugo Becker. Durch den Tod verlor die Anstalt den ausgezeichneten Künstler nnd Sprachmeister Prof. Karl Hermann, der seit 27 Jahren nnermüdet an der Anstalt gewirkt hat. — Das neue Schuljahr beginnt am 1. September.

Vermischte Nachrichten.

Mannel Garcia, der grösste Gesangsmeister des vorigen Jahrhnnderts, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, ist am 1. Juli im begonnenen 102. Lebensjahre nach kurzer Krankheit gestorben. Garcia's Bedeutung, dessen Leben mit der Musikgeschichte eines ganzen Jahrhunderts anfs innigste verknüpft war, ist bei Gelegenheit seines 100. Geburtstages nach allen Richtnngen gewürdigt worden. Mit erstaunlicher Frische hat er damals den zahlreichen Hnldigungen standgehalten und bis zu seinen letzten Tagen seine Lehrtätigkeit fortgesetzt, meistens selbst dabei begleitet und mit seiner feinen, zitterigen, aber noch immer goldreinen Stimme vorgesungen. Mit ihm ist der letzte, idealste Vertreter des bel canto aus dem Leben geschieden.

Am 1. Juli beging Professor Winand Nick zu Hildesheim sein 50jähriges Jubiläum als Domorganist. Prof. Nick, der auch in weiteren Kreisen als Komponist nnd Musikschriftsteller bekannt geworden, ist am 11. September 1831 als Sohn eines Lehrers in Fritzlar geboren. Nach dem frühen Tode seines Vaters, bei dem er den ersten Musiknnterricht genossen hatte, musste er als 9jähriger Knabe bereits den Organistendienst in der Kirche seiner Vaterstadt versehen. Für seine musikalische Begabnng zengt, dass er bereits damals bei dem täglich stattfindenden Gottesdienst die Zwischen- nnd Nachspiele nnd die Begleitung des Altargesanges frei improvisierte. Von dem kärglichen Gehalt, das ihm, bezw. seinen Angehörigen aus dieser Tätigkeit znfiel und das grösstenteils aus Nahrungsmitteln bestand, musste er die Hälfte noch dem anderen Lehrer abgeben. Zur Erweiterung seiner Schulbildung kam er auf die lateinische Schule in Fritzlar nnd nach deren Absolvierung erhielt er, 15 Jahre alt, Violinnnterricht bei Spohr in Kassel; weitere mnsikalische Ausbildung hat er nicht erhalten, er ist vielmehr in seiner Kunst Autodidakt im weitesten Sinne des Wortes. Um den Beruf seines Vaters zu ergreifen, besnchte er das Lehrerseminar zn Fulda, verliess dieses jedoch bald wieder, nm sich ganz der Musik zn widmen. Am 1 Juli 1856 kam Winand Nick als Dommusikdirektor nach Hildesheim, hier entwickelte er eine erspriessliche Tätigkeit; neben seinem Lehramt für Musik am Gymnasinm Josephinum und als Dommusikdirektor, widmete er sich der Pflege des Chorgesanges in dem seit 24. Oktober 1856 unter seiner Leitung stehenden Neuen Singverein, der aus der Znsammenschmelznng der bis dahin bestehenden Konkurrenzvereine Cäcilienverein nnd Singverein entstanden war und später den Namen Oratorienverein erhielt. Im Jahre 1894 erhielt er den Titel eines Königl. Professors der Musik.

Professor Carl J. Chr. Stiehl, dessen Ruf in ganz Dentschland durch seine musikwissenschaftlichen Forschnngen und seine Tätigkeit als praktischer Musiker verbreitet ist, vollendete am 12. Juli sein 80. Lebensjahr. Stiehl lebt in seiner Vaterstadt Lübeck, er ist Kustos der dortigen, nngewöhnlich reichen Mnsiksammlnng der Stadtbibliothek. Besonders schätzenswert ist seine Ausgabe der „Sonaten" Buxtehude's, aber auch seine „Musikgeschichte der Stadt Lübeck" nnd seine „Geschichte des Lübecker Theaters" sind wertvolle

historische Arbeiten. Ebenso hat er sich als Dirigent des Musikvereins und der Singakademie zu Lübeck, sowie als Kritiker hochanzuerkennende Verdienste erworben.

Dr. Ernst Kunwald, gegenwärtig erster Kapellmeister am Neuen Kgl. Operntheater (Kroll), ist zum Dirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters nach erfolgtem Probedirigieren einstimmig gewählt worden. Er wird sein Amt am 1. Juni 1907 antreten.

Dr. phil. Hermann Stephani, der Flensburger Musikschriftsteller und Musiklehrer, erhielt vom Königl. Konsistorium der Provinz Sachsen einen Ruf zur Uebernahme der Organistenstelle und Leitung der Kirchenmusik in Eisleben, womit die Direktion mehrerer leistungsfähiger Chorvereine zu Eisleben und Halle verbunden ist.

Peter Cornelius' komische Oper „Der Barbier von Bagdad“, in der Bearbeitung von Felix Mottl, welche in London unter Hans Richter's Leitung grossen Erfolg hatte, ist vom Stadttheater in Bern zur Aufführung angenommen.

In Stuttgart wird vom 4 bis 8. Oktober d. J. ein Hugo Wolf-Fest stattfinden. Es wird zwei Liederabende (in der Liederhalle), ein Kirchenkonzert (in der Stiftskirche), eine Aufführung des „Corregidor“ im Hoftheater und ein Orchesterkonzert (in der Liederhalle) umfassen.

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft hat von den Erben alle in deren Händen gewesenen Urheberrechte und Aufführungsrechte erworben und wird nach und nach alle diejenigen Werke von Brahms, welche sich noch in dessen Nachlass befunden haben, soweit sie sich zur Herausgabe eignen, erscheinen lassen. Die Firma N. Simrock in Berlin hat die Vertretung übernommen. Es dürfen ohne ihre Genehmigung fortan keinerlei von Brahms geschriebene Briefe ganz oder teilweise abgedruckt werden, und zwar weder in Buchform, noch in Zeitungsartikeln oder im Rahmen einer anderen literarischen Arbeit.

Nach einer Mitteilung der „Köln. Volkszeitung“ steht ein Generalkatalog aller Musikmanuskripte des Londoner Britischen Museums, bekanntlich einer der grossartigsten musikgeschichtlichen Sammlungen der Welt, vor seiner Veröffentlichung. Das Werk wird in 3 Bänden herausgegeben, von denen der 1., der ausschliesslich der kirchlichen Vokalmusik gewidmet ist, soeben vollendet wurde. Der 2. Band, dessen Fertigstellung vermutlich innerhalb eines weiteren Jahres beendet sein wird, ist zur Aufnahme der weltlichen Vokalmusik bestimmt. Der 3. Band wird sich dann auf die Instrumentalmusik und auf Abhandlungen über Musik beziehen, ausserdem auch eine genaue Liste von musikalischen Instrumenten enthalten, so weit sie in Manuskripten des Museums beschrieben sind, ferner noch andere, mehr vermischte Gegenstände. Die Zusammenstellung des ganzen Katalogs besorgt Dr. Hughes-Hughes.

Der hiesige bekannte Musikverleger Georg Plothow starb im Alter von 51 Jahren.

Das 16. Schlesische Musikfest, welches vom 17. bis 19. Juni in Görlitz stattfand, hatte sich auch diesmal wieder der Mitwirkung der Königlichen Kapelle zu Berlin und ihres ausgezeichneten Dirigenten Dr. Karl Muck zu erfreuen. Eine Reihe trefflicher, in der Musikwelt rühmlichst bekannter Solisten und die vereinigten Sängerchöre von Görlitz und benachbarter schlesischer Städte bildeten ein Ensemble, von dem die besten Leistungen zu erwarten waren, die sich denn auch in vollkommenster Weise erfüllten. Bei der Zusammenstellung der Programme hatte man zunächst jener beiden Meister gedacht, deren Erinnerungsfeiern die musikalische Welt in diesem Jahre bewegt hatten: Mozart und Schumann. So wurde der erste Festabend mit Mozart's „Requiem“ eröffnet, dem sich die Schumann'schen „Faustszenen anschlossen. Als Solisten traten in beiden Werken hervor Frl. Hedwig Kaufmann, Berlin, die im letzten Augenblick für das erkrankte Frl. Erler eingetreten war, Frl. Martha Stapelfeldt und die Herren Felix Senius und Herr Orelio. — Die beiden nächsten Tage brachten durchweg neuere, aber bereits bekannte Werke: Bruckner „Te Deum“, Richard Strauss „Sinfonia domestica“, Georg Schumann „Sehnsucht“, Beethoven „8. Sinfonie“, Graf Hochberg „Klavierkonzert“, Liszt „Prometheus“, sinfonische Dichtung und desselben Chöre zu Herder's „Der entfesselte Prometheus“, endlich die Schlussszene der Brünnhilde aus Wagner's „Götterdämmerung“. Den bereits genannten Solisten gesellten sich Fr. Metzger-Froitzheim und Fr. Börner, die mit den Herren Senius und Orelio das Soloquartett in Bruckner's „Te Deum“ ausführten. Ganz wundervoll in grossem Stil sang Frl. Edyth Walker die Brünnhilde. Das Hochberg'sche Klavierkonzert wurde von Fr. Frida Kwasf-Hodapp mit dem vollen Einsetzen ihres künstlerischen Könnens gespielt. Für die kleineren gesanglichen Partien traten die Herren Max Büttner und Bruno Fischer ein, die Rezitation der von Richard Pohl verfassten, verbindenden Textworte zu Liszt's Chören „Der entfesselte Prometheus“ wurde von Herrn Theaterdirektor Fritz Brehm in feinfühliger Weise ausgeführt.

Bücher und Musikalien.

H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Erster und zweiter Teil.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Erforschung der Musikgeschichte hat seit dem Erscheinen der grösseren Darstellungen derselben solche Fortschritte gemacht, dass eine neue Zusammenfassung des Errungenen notwendig wird. Hierzu eignete sich wohl kaum ein anderer so gut als Hugo Riemann, der die erstaunlichste Gelehrsamkeit besitzt. Keine noch so versteckte Spezialarbeit ist ihm entgangen, sodass er das ganze Material wirklich beherrscht und verarbeitet. Natürlich gibt er aber keine kritiklose Kompilation, die ja nur von zweifelhaftem Wert wäre, sondern stellt sich in gewissen Punkten in Gegensatz zu den Behauptungen einiger Forscher, so namentlich in Bezug auf die Mehrstimmigkeit bei den Griechen, die er als eine solche in unserem Sinne entschieden und offenbar mit Recht leugnet. Ebenso nimmt er in der Frage der Neumenentzifferung einen eigenen Standpunkt ein. Ferner bereitet er uns darauf vor, dass er einen stärkeren Nachdruck auf die Instrumentalmusik legen wird, deren Anfänge noch viel zu wenig erforscht worden seien. Daraus an sich könnte man ihm nicht einen Vorwurf machen, wie er glaubt, wenn man nicht fürchten müsste, dass der Verfasser in diesem Punkte sich zu einer tendenziösen Färbung seines Werkes verleiten lassen wird. Und dies ist der einzige Zweifel, mit dem man sein Buch aufnimmt. An Reichtum der mitgeteilten Tatsachen wird er sicher alle früheren übertreffen. Aber in der Auffassung davon, der Deutung des höheren Zusammenhanges und der Bedeutung der einzelnen Erscheinungen, da fürchtet man Riemann's gar zu persönliche Art der Behandlung. Nicht als ob Persönlichkeit an sich ein Fehler wäre — im Gegenteil — aber Riemann's Persönlichkeit hat sich zu einer gar zu einseitigen Tendenz ausgebildet, die dem modernen Empfinden, dem Verständnis moderner Erscheinungen fremd geblieben ist. Die „unbarmherzige Nüchternheit", die Riemann vom Geschichtsschreiber fordert, dürfte sein Eindringen in die Tiefe der grossen Erscheinungen hemmen.*) Doch muss man eben die Fortsetzung des Werkes abwarten. In diesen beiden Teilen, die die Musik der Griechen (Riemann scheidet die aussereuropäischen Völker aus, als von keinem Einfluss auf unsere Kunst) und des Mittelalters bis 1450 behandeln, treten Riemann's Vorzüge, das reiche Wissen, der kühle Tatsachensinn hervor. Nur in Bemerkungen, die die Gegenwart streifen, schimmert schon seine Abseitsstellung durch. Auf jeden Fall kann man von ihm viel lernen, wenn man nur den Stoff, den er bietet, selbständig verarbeitet und aus diesem Material zum Teil andere Schlüsse zieht, als er.

J. Vianna da Motta.

*) „Die Mängel erkennt nur der Lieblose; deswegen, um sie einzusehen, muss man auch lieblos werden, aber nicht mehr, als hierzu nötig ist." Goethe.

Jaques Dalcroze: Op. 59. 6 petites Pièces pour piano.
Sandoz Tobin et Cie, Paris.

In allen 6 Klavierstücken findet ein beständiger Wechsel der Taktart statt. Im ersten ist $^2/_4$ und $^3/_4$, im dritten $^5/_4$ und $^7/_4$, im vierten $^6/_8$ und $^3/_4$ Takt vorgeschrieben u. s. f. Es wird dadurch den Kompositionen der Charakter der Improvisation aufgedrückt, doch bekommen sie auch leicht, wenn nicht mit Geschick vorgetragen, etwas Unruhiges und Verschwommenes. Man gebe sie daher nur solchen Schülern, die schon selbständige Auffassung besitzen, in die Hand. Die technischen Schwierigkeiten überschreiten nicht die Durchschnittsmittelstufe, doch dürften hier nur wenige Schüler die bizarr gegliederte, rhythmische Konstruktion der Stücke verstehen. Auch ist das melodische Gewebe oft kaum zu erkennen. Verschiedene Fäden scheinen nebeneinander herzulaufen, verschwinden, leuchten wieder auf und werden oft plötzlich durch ein schnell auftauchendes Motiv zerrissen. Jedenfalls kann man sich von der Art des Komponisten nach diesen kleinen Capricen noch kein Bild machen.

M. J. Rehbein.

Paul Lacombe: Op. 114. Sechs Tanzstücke in Mazurkaform für Pianoforte.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Paul Lacombe's sechs Tanzstücke sind sehr feine Klaviersachen, geschmackvoll in Form, Ausdruck und musikalischer Einkleidung. Der Tonsetzer verfügt über treffliche melodische Erfindung; alles ist fliessend und von Wohllaut durchdrungen. Auch nach rhythmischer Seite interessieren die Stücke sehr; Lacombe bietet hier vielfach Neues und Unerwartetes, aber nirgends findet sich Gesuchtes oder Unnatürliches. Besonders gut ist das (4.) A-dur Stück im $^5/_4$ Takte gelungen. Die Bezeichnung „Mazurkaform" ist natürlich nur im weitesten Sinne zu nehmen. Die Stücke sind eben gewissermassen Tanzlieder. Ich empfehle sie recht angelegentlich.

Sigurd Lie: „Jahrzeitbilder" für Pianoforte.
Wilhelm Hansen, Leipzig.

Wesen, Stimmung und Charakter der vier Jahreszeiten zu überzeugendem und gewinnendem Ausdruck zu bringen, ist dem Komponisten Sigurd Lie in dem genannten, vier Stücke enthaltenden Klavierhefte nicht übel gelungen. An sich neu ist ja die Idee selbst nicht und seit Vater Haydn's „Jahreszeiten" hat schon mancher Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterlieder nach seiner Art gesungen. Sigurd Lie ist einer in dieser langen

Reihe, der nach bestem Vermögen die gewonnenen Eindrücke wiederzugeben bestrebt ist. Es wäre ein gewisser Vorzug gewesen, hätte sich der Komponist hier und dort einer etwas kürzeren Fassung seines musikalischen Gedankenausdruckes befleissigt. Lobenswert finde ich andernteils, dass Lie sich inhaltlich in bestimmten Grenzen hält und einfach und natürlich bleibt. Die vier Klavierstücke gehören dem guten und brauchbaren Salongenre an und gewinnen sich im Laufe der Zeit durch die ihnen innewohnende angenehme Melodik gewiss Spieler und freundliche Hörer.

Frank Howgrave: Toccata (Des-dur) für Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Des-dur-Toccata Frank Howgrave's ist eine ganz ausgezeichnete, förderliche Klavierstudie höherer Gattung, die sich an schon wesentlich vorgerückte Spieler wendet und sich in ihrer brillanten Art auch als zündendes Vortragsstück bestens empfiehlt. Der Hauptsatz stellt ausschliesslich an die rechte Hand grosse Spielfertigkeit, der Mittelsatz gibt ergänzend der linken grössere Aufgaben. Das Stück ist sehr klangvoll und auch harmonisch von nicht geringem Interesse.

Cornélie van Osterzee, op. 58. Carneval.

A. A. Noske, Middelburg.

Die Komponistin vereinigt unter dem Kollektivtitel „Carneval" drei gut spielbare Phantasien für Pianoforte, die in das Bereich besserer Salonmusik gehören. Sie sind weniger originell als sehr melodisch, gut im Klaviersatz und von hübscher Wirkung. Die „Entrée pompeuse" ist im Polonaisencharakter gehalten, frisch und lebendig, das Pärchen „Gondolier et Gondolière" führt sich ungemein liebenswürdig und fein ein und die „Danse des Almées" schlägt wieder kräftigere und vollere Töne an. Man spielt die drei hübschen Stückchen wohl gern einmal und sie seien zur Erholung und Anregung freundlich empfohlen.

Eugen Segnitz.

Meinungs-Austausch.

Vergl. „Klavier-Lehrer" No. 10 vom 15. Mai.

Ich unterrichte seit 8 Jahren in der Deppeschen Methode nach der „Neudeutschen Klavierschule" von Söchting seit deren Herausgabe, da ich selbst eine Schülerin des Verfassers bin. Mehrfach habe ich 7- und 8jährige Kinder mit sehr gutem Erfolge unterrichtet. Selbst bei den jüngsten Anfängern ist diese Methode, meiner Meinung nach, anzuwenden, da die Schüler die Armteile unbewusst und ganz allmählich richtig gebrauchen lernen und einen schönen künstlerischen Klavierton dadurch erlangen. Selbstverständlich ist das Fingerspiel dazu nötig, um ein ruhiges Legato zu erzielen und jedem einzelnen Finger die erforderliche Unabhängigkeit zu verschaffen. Ich gebe den Anfängern häufig neben der Klavierschule: Czerny, op. 823, Heft I (Litolff) oder Czerny, 100 Uebungsstücke (Litolff. No. 139), Sonatinen von J. Schmitt (Litolff) oder von Diabelli, op. 151 (Litolff No. 1885), Vortragsstücke: „den Kindern Lust und Freud'" von E. Söchting (Edition Steingräber) und 3 Bagatellen von Söchting, op. 64 (Ed. Steingräber); später: Ludwig Deppe's Fünffingerübungen von Elisabeth Caland (Ebner, Stuttgart) und 5 Sonatinen von Kirchner, op. 70 (Hofmeister, Leipzig); Stücke: „Buch der Lieder" von E. Söchting, op. 61 (Steingräber) und von demselben Verfasser: „Poetische Tonbilder" (Georg Plothow, Berlin).

A. B. in U.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

III. General-Versammlung.

Sonnabend, den 6. Oktober zu Berlin.

Tagesordnung:

Jahresbericht.
Kassenbericht.
Wahl zweier Kassenrevisoren für das nächste Geschäftsjahr.
Wahl des geschäftsführenden und des künstlerischen Vorstandes.
Mitteilungen des Vorstandes.

I. A.:
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Prof. Dr. Franz Marschner-Wien hielt Samstag, den 28. April, im Konservatorium zu Prag und am 27. Mai 1906 im Verein der Musiklehrerinnen Wiens je einen Vortrag: „Anregungen auf dem Gebiete der Methodik des Klavierspiels, des Gesanges und der Musiktheorie".

Er bekämpfte die Sätze Dr. F. A. Steinhausen's: „Der Anprall des Hammers gegen die Saite ist auf einen Moment beschränkt, damit ist jede weitere Beeinflussung des Klaviertones erledigt." (Uebernommen von R. M. Breithaupt in dessen „natürlicher Klaviertechnik." 2. Auflage, S. 377.) Beide Versammlungen bestätigten schriftlich durch nachstehendes Gutachten, dass ihnen das Gegenteil jener Behauptung anschaulich vor-

geführt worden: Es wurde „festgestellt, dass nach Anschlagung von Klaviertasten eine Modifikation des Tones erzielt worden ist, und zwar im Sinne der vermehrten Stärke und Fülle."

Die Erklärung dieses akustischen Phänomens ergab sich aus der für jedes Auge sichtbar gemachten, durch Druck auf die Taste nach Anschlagung dieser bewirkten Höherhebung des Einzeldämpfers, welche den Schwingungsraum um die Saite naturgemäss vergrösserte. Diese von Hählnlein jun. gefundene und von dem Vortragenden vor 3 Jahren in der Oest.-ung. Musikerzeitung zuerst veröffentlichte Erklärung wurde durch das Verfahren A. Rubinstein's, Leschetitzky's und Hans Hempel's behufs Erzeugung „singenden" Tones verdeutlicht.

Die von Steinhausen verteidigten Prinzipien T. Bandmann's (Schwung- und Rollbewegung) wurden an der Hand konkreten Spielmaterials als unzureichend nachgewiesen und die von Elisabeth Caland auf Grund der Deppe'schen Lehre dargestellte „Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel" als diejenige Theorie bezeichnet, welche der Praxis unserer grossen Meister des Klavierspiels am nächsten kommt. Betont wurde die für die Klangwirkung unerlässliche Passivität der Beuger des Handgelenks und der Finger, unter Hinweis auf des Vortragenden „passive Gymnastik".

Auf dem Gebiete der Gesangsmethodik wies er hin auf das Meisterwerk Karoline Pruckner's, welches die modernen Errungenschaften der Tonbildung zuerst allseitig behandelt hat. Ferner kritisierte er Sutro's Lehre von der Bedeutung des Oesophagus für die Tonbildung. Er beschränkte Sutro's Behauptung auf die bloss resonatorische Mitwirkung dieses Organes und des Unterleibs.

Die von dem Vortragenden aufgestellte „Elementarlehre des musikalischen Rhythmus" bewegte sich im Rahmen seines in der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 14 Dezember 1901, gehaltenen Vortrages. (Vgl. deren Mitteilungen.)

Die theoretischen Aufstellungen des ersten Teiles der beiden Vorträge erfuhren ihre Uebertragung in die Praxis durch die Improvisationen Dr. Franz Marschner's, mit welchen er am 29. April im Konservatoriumskonzert zu Prag (Rudolfinum) — wo seine III. Orchester-Rhapsodie aufgeführt wurde — und am 5. Mai zu Wien (Kgl. Musikvereinssaal) ausserordentlichen Erfolg hatte.

H. H.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Wir teilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass, nachdem Frl. Agnes Hundoegger-Hannover sich bereit erklärt hat in den Vorstand einzutreten, die Aemter in folgender Weise verteilt wurden:

Sophie Henkel, Erste Vorsitzende. Frankfurt a/M., Humboldtstrasse 19.

Anna Hesse, Zweite Vorsitzende. Erfurt, Schillerstrasse 27.

Maria Leo, Erste Schriftführerin. Berlin S.W. 47, Möckernstrasse 65.

Agnes Hundoegger, Zweite Schriftführerin. Hannover, Blumenhagenstrasse 1 I.

Helene Streb, Kassiererin. Darmstadt, Martinsstrasse $11^1/_2$.

Helene Sumper, Delegierte d. Vorstandes des Allgem. D. L.-V. München, Theresienstr. 29 II r. 3.

I. A.:
Sophie Henkel,
Erste Vorsitzende.



Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 16. **Berlin, 20. August 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Robert Schumann.*)

(Zu seinem 50. Todestage.)

Von

J. C. Lusztig.

Auch Robert Schumann, der vor nun 50 Jahren, am 29. Juli 1856, in geistiger Umnachtung seine Augen für immer geschlossen hat, gehört jetzt schon zu den Musikern, deren Muse sich aus den Konzertsälen allmählich in den engumfriedeten Bezirk des Hauses, der Familie zurückzieht. Die immer mehr steigenden Anforderungen an die Ausdrucksfähigkeit der Musik, die diese Kunst in den Dienst bestimmter Gedanken zwingen wollen, haben Schumann's Sinfonien vor allen Dingen hinter die Produkte der zeitgenössischen sinfonischen Kompositionen zurücktreten lassen. Eine neue musikalische Zeit hat neue Ideale erstehen sehen, eine neue Richtung in der Musik musste naturgemäss sich gegen Grundsätze kehren, die besonders bei Schumann zu scharf umschriebenen künstlerischen Hervorbringungen sich verdichtet hatten. Aber nur diese einzige Stelle in der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters war verwundbar. Für die grossen Formen des musikalischen Schaffens brachte der Romantiker in der Musik nicht die weite Konzeption mit; die Entwicklung seines Wesens hatte ihn auf Gebiete geführt, wo stilles Sinnen, Einkehr in die Tiefen der Seele, ruhiges Verweilen an den Haltepunkten der schaffenden Kraft die zartesten Blüten des Künstlertums emporkeimen lassen. In dem stillen Hain, den er sich und seinem Seelenleben schuf, fand der Samen der brausenden musikalischen Evolution, die sich schon zu seinen Lebzeiten bemerkbar machte, keinen keimfähigen Boden, und nur die blaue Blume der Romantik spross dort empor, erwärmt und erleuchtet von dem lebenspendenden Strahl durchgeistigter Innerlichkeit, der seinem Herzen entströmte.

Schumann's Künstlererscheinung steht schon fast auf der Linie, auf der die Musikgeschichte ein klares Urteil zu fällen vermag. Schumann ist heute kein Problem mehr für uns. Denn die Quellen, aus denen sein Geist Nahrung gezogen hat, liegen offen vor uns. Auch über die Persönlichkeit des Künstlers sind uns durch die pietätvolle Sorge seiner Gattin und dank der regen Tätigkeit F. Gustav Jansen's Aufschlüsse geworden, die an sich schon zu den wertvollsten Besitztümern der musikalischen Quellenforschung gehören. Doch der Meister reckt sich durch seine Vielseitig-

*) Mit gütiger Erlaubnis des Verfassers der Magdeburger Zeitung entnommen.

keit weit über den Rahmen der eigentlichen Musikgeschichte hinaus. Seine Stellung zu Jean Paul, sowie zu E. T. A. Hoffmann fällt für seine eigene Entwicklung sowohl, als auch für die Geistesgeschichte seiner Zeit kaum weniger schwer ins Gewicht, als etwa sein Verhältnis zu Schubert und Weber. Mit einer einseitigen musikalischen oder literarischen Forschung kann seine Epoche hinsichtlich ihrer geistigen Kräfte sich überhaupt nicht gründlich erkennen lassen. Nur die Klarlegung des Zusammenwirkens von Literatur und Musik wird annähernd dazu beitragen können, die geistige Struktur jener interessanten Zeit uns zu enthüllen. Darum darf man, soll Schumann seiner wahren Beschaffenheit nach gewürdigt werden, sich nicht auf die Untersuchung seiner äusseren Schicksale und seiner ausschliesslichen Bedeutung als schaffender Musiker beschränken. Man muss vielmehr der psychologischen Persönlichkeit des Künstlers nachforschen, sich in die Tiefen einer Seele versenken, die so fein und empfindsam beschaffen war, dass ihre Lebensäusserungen fast den rauhen Hauch des Tages nicht ertragen konnten und die in zarter, rührend ursprünglicher Weise alles wiedergab, was im Getriebe des wirklichen Lebens oft unvermittelt und grausam auf sie einwirkte. Sagte doch Schumann von sich selbst: „Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen".

Das ist es, was Schumann seine bleibende Stellung im Herzen aller wahren und künstlerisch empfindenden Musikfreunde geschaffen hat: Er ist der Künstler, dem man jeden Ton glaubt, weil jeder Ton geradezu in wundersamer Weise sich zu uns als Emanation einer untrüglichen Wahrheit der Empfindung äussert. Zu dieser Erkenntnis bedarf es gar nicht der sinnfälligen Beweise, die uns des Meisters Lieder liefern, sie tritt hervor aus allen Formen der Komposition, in denen Schumann zu uns spricht. Die unerklärliche, von der Natur in uns versenkte Fähigkeit, mit allen tonalen Aeusserungen eines Kunstwerkes mitfühlen zu können, gibt uns eben ein untrügliches Mittel, das Echte von dem Falschen und Anempfundenen in der Tonkunst zu unterscheiden. Wer Musik im Herzen hat, kennt unbewusst die wahren Töne der Wahrheit, er hört den edlen Klang der Ueberzeugung mitklingen, der dem Schöpfer des Kunstwerkes die Kraft des Schaffens verliehen hatte. Und Schumann ist allemal der Künder der musikalischen Wahrheit, in den bescheidenen Formen der Kunst ebenso wie in den weitergezogenen, die den höchsten Zielen des Schaffens zustreben. Diese ursprüngliche Wahrheitsliebe hat Schumann schon in seinen ersten Werken jene charakteristischen Züge gegeben, die seinem Wirken bis zum letzten Federstrich anhafteten. Sein besonderer Stil äussert sich am sinnfälligsten in den Klavierstücken Opus 1 bis 23. Er hat ihn wohl später auf grössere Formen angewendet und ihn in ausgedehnten Dimensionen ausgestaltet. Er hat selbst aus eigenster Erkenntnis vieles, was er als Mangel in seiner Sonderart erkannt hat, auszumerzen, zu verbessern gesucht. Verleugnet aber hat er ihn niemals. Schumann's Jugendwerke, die Kinder einer stürmischen Zeit des Kampfes um Existenz, Liebe und Ruhm, bilden ein in sich völlig abgeschlossenes Ganzes. Und den Faden, den der Künstler hier angesponnen, hat er nie wieder aufgenommen. Als er am Ziele war, kehrte er in die Bahnen der Tradition zurück, denn nichts lag ihm ferner, als der stürmische, nach vorwärts drängende Kampf. Diese Gruppe ist für uns doppelt wertvoll: Einmal zeigte sie uns ihren Schöpfer in seiner ursprünglichen Originalität, und dann liefert sie uns einen interessanten Beitrag zur Stellung Schumann's zur Programmmusik. Schumann wollte nicht zu den Anhängern dieser Richtung gezählt werden. Und doch sind diese ersten Werke nach unseren heutigen Begriffen Produkte eines programmatischen Schaffens, weil sie unter dem Einfluss poetischer Vorwürfe entstanden sind. Der Hang zum Poetisieren lag zur Zeit Schumann's in der Luft, so wie er heute sich zum richtunggebenden Element in der Tonkunst ausgebildet hat. Schumann, eine Poetennatur durch und durch, hat sich dem Hang willig hingegeben, und er hat den Poeten, der in ihm lag, sogar noch auf einem anderen Felde sich gründlich ausleben lassen, in der musikalischen Kritik. Hier wurde Schumann, der Schaffende, noch einmal ein Künstler. Man schreibt heute leider nicht mehr Kritiken im Stile Schumann's, der sehr richtig meinte, dass auch die Bewertung des Kunstwerkes in der Form eines Kunstwerkes sich äussern könne.

Zu gross ist das Gebiet, auf dem Schumann's Schaffen sich bewegte, als dass man ihm auf allen seinen Pfaden folgen könnte. Was die grosse Mehrheit der Musikfreunde am meisten interessiert, das ist die Art und Weise, wie Schumann sich die Aufgabe des Liederkomponisten dachte. Er verlangte von

ihm vor allem die Fähigkeit, den Sinn eines Gedichtes voll zu erfassen und in sein inneres Leben ganz einzudringen. Er will das Begleitinstrument, das Klavier, dazu benutzt sehen, „die feineren Züge des Gedichtes hervorzuheben". Diesen gewiss unanfechtbaren Grundsätzen entspringt die sorgfältige Auswahl der Texte, die er traf. In Schumanns Liedern blüht die ganze Pracht der Romantik auf. In der Brust des in Jean Pauls Sphäre aufgewachsenen Musikers erweckt das träumerische Sichversenken in die Welt der Sage und des Märchens, der Hang zu sentimentaler Grübelei und die Hinneigung zum Volksmässigen — alles dies bezeichnende Eigentümlichkeiten der romantischen Dichtung — verwandte Töne. Und ganz merkwürdig ist es, dass Schumann sich zu so verschiedenen Dichternaturen neigte wie Heine und Eichendorff. Den stofflichen Inhalt der Dichtungen Eichendorff's freilich bewältigte er leichter als den der Poesie Heine's. Eichendorff's Farbenpracht leuchtete ihm in glühender Kraft. Seine Seele vernahm das Rauschen der Quellen im Walde und übertrug es in zarte, klingende Töne. Der flimmernde Zauber des Waldes verdichtete sich in seiner regen Phantasie zu Tongebilden von geheimnisvollem Duft. An Heine trat er mit einer Reinheit und Keuschheit der Empfindung heran, die den Stimmungsgehalt seiner Gedichte nicht völlig zu erschöpfen vermochte. Finden sich auch in Schumann's Heineliedern lyrische Meisterwerke, so versagte doch die innerste Natur des Komponisten in dem Augenblick, in dem er das eigentliche Wesen der Poesie Heine's wiedergeben wollte. Er erkannte den genialen Schalk nicht, der aus diesen Dichtungen hervorschaut und der immer bereit ist, durch eine witzige Selbstparodie den holden Wahn zu zerstören, in den er den Aufnehmenden für eine Weile eingesponnen hat. Dort freilich, wo Schumann tragikomische Situationen musikalisch zeichnen will, wie im „Armen Peter", trifft er den richtigen Ton. Die vielverschlungenen Pfade der Ironie aber sind ihm verschlossen. Jedenfalls war er nicht imstande, den Geist der Heine'schen Lyrik so treu wiederzugeben, wie den der Muse Eichendorff's.

Die lyrische Begabung Schumann's hat ihn auch in den Geist Robert Burns und Byrons eindringen lassen. Er verstand den Dichter des Weltschmerzes so gut wie den derben Dichter des Volkes; er hat auch Verständnis besessen für jene Art von Poesie, wie sie in der eigentümlichen Mischung von volksmässiger Einfachheit mit empfindsamer Gefühlsschwärmerei sich bei Justinus Kerner äusserte. Aber Goethe, Geibel und Möricke heben sich doch weniger charakteristisch aus Schumann's Lyrik hervor. Noch eines Dichters sei hier gedacht, Adalbert von Chamisso's, der Schumann mit seinem Zyklus „Frauenliebe und Leben" zu einer seiner vollendetsten Schöpfungen anregte.

Ausserordentlich bedeutend für die Entwicklung der neueren Kunst ist ein Werk Schumann's geworden, das ebenfalls auf vokalem Gebiete sich bewegt: „Das Paradies und die Peri" führt zum ersten Male die orientalische Wunderwelt in den Kreis des Oratoriums und zeigt zugleich eine Verbindung dieser Kunstform mit balladischen Elementen. Die Sologesänge in diesem Werke gehören mit zu den schönsten und edelsten Blüten Schumann'scher Lyrik. Die Empfindungssphäre dieses Oratoriums unterscheidet sich nicht von jener, in der sich seine Lieder bewegen. Aber der Ausdruck ist erweitert, das Orchester hat die Rolle des Klaviers übernommen, und die Chöre verstärken den Reiz der wundersamen Tondichtung.

Den Stil und die Technik der Kammermusik hat sich Schumann erst wie jenen der Sinfonie erobern müssen. Seiner Natur entsprachen diese Kunstformen nicht. Der Lyriker in ihm musste sich erst den veränderten Ausdrucksmitteln anbequemen, die der strenge Stil der Sinfonie und der Kammermusik von ihm verlangten. Darum auch tritt die Einwirkung der klassischen Vorbilder, der er sich hingab, aus allen diesen Werken klar hervor. Im Liede ist Schumann ein Neuschöpfer geworden. Die in feste Grenzen gebannten Kunstformen lasteten wohl auf seiner Seele wie ungewohnter Zwang, wie ein gewaltsames Ausweiten seines auf das Zarte gerichteten Sinnes. Und auch die Oper, die er schrieb, seine „Genoveva", gibt Kunde davon, wie fremd dem hochbegabten Manne jede Kunstform war, die die Einhaltung bestimmter Regeln und dazu noch eine erhöhte Ausdrucksfähigkeit voraussetzt.

Näher als die „Genoveva" steht uns die „Manfredmusik". Hinsichtlich der Instrumentierung befindet sich Schumann hier auf einer Höhe, die er vorher nur selten, später aber niemals wieder erreicht hat. Und so darf man denn zusammenfassend sagen, dass der Ewigkeitsschimmer, der um sein Haupt schwebt,

aus der Poetennatur Schumann's die leuchtende Kraft empfangen hat. Den Musikern wird Schumann am meisten als der geniale Reformator des deutschen Liedes gelten. Heute herrscht wohl auf diesem Gebiete eine andere Richtung. Aber man braucht nicht billige Prophezeiung zu üben, wenn man es ausspricht, dass Schumann sich auch seinen Platz an der Sonne der Oeffentlichkeit über kurz oder lang wieder erobern wird. Im Liede wird er neu erstehen. Freilich — er ist im Gehege der Hausmusik besser aufgehoben als dort, wo die Mode alle Tage neues verlangt. Und wie die Poesie ihn zur Musik führte, so wird auch die Poesie ihn wieder hinausführen als Erzieher zur Erkenntnis von musikalisch Echtem und Schönem. Schumann, der Sinfoniker, mag in der Musikgeschichte ein ehrendes Andenken sich gesichert haben. Aber Schumann, der Sänger des deutschen Liedes, gehört dem ewig währenden Kunstleben der ganzen musikalischen Welt. Das Lied ist und bleibt die sieghafte Form des musikalischen Ausdrucks. Von ihm ging alle Musik aus, zu ihm kehrt sie zurück. In diesem Kreislauf der Kunst steht Robert Schumann als einer der ganz Grossen. Eine Gestalt von Kraft und Tiefe, ein Zeuge für die Macht des Schönen und Reinen in der Kunst.

Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?

Von

Dr. Heinrich Simon.

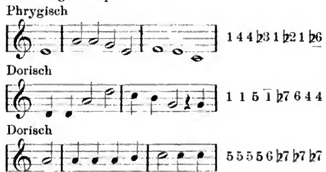
(Schluss.)

Es ist vielleicht nicht überflüssig zu zeigen, dass auch die Kirchentonarten sich ohne Schwierigkeit unserem Verfahren fügen, wenn wir an den Stellen, wo sie von der entsprechenden Durtonleiter abweichen, die nötigen Erniedrigungen und Erhöhungen vornehmen.

Wir erhalten für

ionisch	c d e f g a h	das Ziffernbild	1 2 3 4 5 6 7
dorisch	d e f g a h c		1 2 ♭3 4 5 6 ♭7
phrygisch	e f g a h c d		1 ♭2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7
lydisch	f g a h c d e		1 2 3 ♯4 5 6 7
mixolydisch	g a h c d e f		1 2 3 4 5 6 ♭7
aeolisch	a h c d e f g		1 2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7

Einige Beispiele:



Durch die Einführung der Ziffernbilder haben wir zweierlei erreicht. Wir haben uns erstens von der Transposition aller Melodien nach C-dur befreit; denn es ist jedem ein Leichtes, bei einem Liede, das etwa in es-dur steht, sofort für f eine 2, für as eine 4, für d eine 7 und für des eine ♭7 hinzuschreiben. Zweitens haben wir in den Ziffernbildern eine einfache, von allem störenden Beiwerk freie Grundlage für die mechanische Ordnung der Melodien gewonnen.

4. Ordnung der Ziffernbilder. Nach ihrer ersten Ziffer scheiden sich die Ziffernbilder wieder in die schon erwähnten 7 Gruppen. Wir haben (§ 3) 7 Nummern in Gruppe 1, 2 Nummern in Gruppe 3, 5 Nummern in Gruppe 5 und 1 Nummer in Gruppe 7. Nebenbei bemerkt gehört die überwiegende Mehrzahl aller Lieder in die Gruppen 1 und 5, entsprechend dem Beginn mit Tonica oder Dominante; einigermassen zahlreich ist dann noch Gruppe 3 besetzt, Anfänge mit der Sekunde, Quarte, Sexte und Septime sind selten.

Innerhalb jeder Gruppe ordnen wir nun nach der 2. Ziffer, wobei die tiefere Tonstufe stets den Vorrang vor der höheren erhält, also 1 vor 2, 2 vor 3 u. s. w., aber auch 1 vor 1, 1 vor 1, ♭1 vor 1 und 1 vor ♯1.

Bei Gleichheit der 2. Ziffer entscheidet die 3. u. s. f.

Die Reihenfolge von Bsp. 1 und 2 (in § 3) ergibt sich durch die 3. Ziffer, von 2 und 3 schon durch die 2. Ziffer, von 4 und 5 erst durch die 7., von 5 und 6 sogar erst durch die 10. Ziffer. Bei 10 und 11 erhält die Tonica (3. Ziffer) den Vortritt vor der höheren Oktave, bei 13 und 14 (2. Ziffer) die erniedrigte Terz vor der gewöhnlichen.
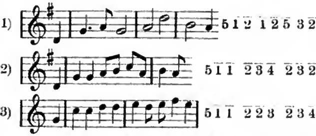
Es erleichtert die Vergleichung der Ziffernbilder sehr, wenn man sich gewöhnt, sie in Gruppen von je 3 Ziffern zu schreiben.

Wir können damit unsere Aufgabe als gelöst ansehen, denn nach den getroffenen Bestimmungen

ist ein Zweifel über die Stelle, die einer gegebenen oder gesuchten Melodie zukommt, ausgeschlossen.
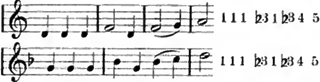
Es seien aber noch einige Bemerkungen gestattet, die unter Umständen nützlich sein können.

5. Varianten und Verweisungen. Wie behandelt man am zweckmässigsten Varianten eines Liedes? Natürlich nicht Varianten des Textes sondern der Melodie. Man wird sie gern neben der Hauptform haben, muss sie aber auch an der Stelle finden können, wo sie lexikalisch, ihrem Ziffernbilde nach, stehen müssten. Man hat z. B. von dem Liede „Wilhelmus van Nassouwen" folgende 3 Lesarten (Erk und Böhme, Deutscher Liederhort No. 298):



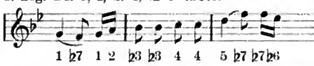
Man wählt etwa die erste als Hauptform und schliesst die Varianten an sie an. An den Stellen aber, wo die Varianten nach ihren Ziffernbildern stehen müssten, also auch gesucht werden könnten, macht man eine Verweisung, d. h. eine kurze Wiederholung der Lesart 2) und 3) mit ihrem Ziffernbilde und dem Zusatz „siehe 5 1 2 1 2 5 3 2".

Wenn die Variante sich von der Hauptform nur rhythmisch unterscheidet, wie in folgendem Beispiele:



so liefern beide genau dasselbe Ziffernbild und kommen von selbst an die gleiche Stelle. Dann ist natürlich eine Verweisung überflüssig.

Sonstige Verweisungen. Auch in anderen Fällen sind Verweisungen nützlich, z. B. von der abweichenden Melodie einer einzelnen Strophe auf die Hauptmelodie, ferner bei Zweifeln über die Tonart des Liedes. Solcher Zweifel kann z. B. bei dem russischen Liede vom gefangenen Kosaken entstehen, das von Beethoven in einem seiner Quartette benutzt ist. Berggreen notiert es in seiner grossen Sammlung (Folke-Sange og Melodier, 2. udg. Bd. 8, I, S. 4) in G-moll:



Für den Fall, dass es als B-dur aufgefasst und demgemäss unter dem Ziffernbilde 6 5 6 7 1 1 2 2 3 5 5 4 gesucht würde, macht man an letzterer Stelle die entsprechende Verweisung.

6. Modifikationen der Anordnung. Innerhalb unseres Grundgedankens: Ersatz der Melodien durch Ziffernbilder und Ordnung der Ziffernbilder bleibt noch reichlich Spielraum zu mancherlei Abänderungen.

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass bei unserer Anordnung diejenigen Lieder benachbart werden, die — auf dieselbe Tonart gebracht — mit gleichen Tönen beginnen. Oft erstreckt sich diese Gleichheit nur auf wenige Tonschritte, bisweilen geht sie (wie in Bsp. 4—6, 8 und 9) ziemlich weit. Manche sonst unbemerkte Aehnlichkeit zweier Melodien kann dadurch ganz von selbst zu Tage treten. Freilich ist dabei von den rhythmischen Verhältnissen ganz abgesehen. Will man nun diese wenigstens soweit berücksichtigen, dass man die Auftakte nicht mit einbezieht, so steht dem natürlich nichts im Wege. Man beginnt dann das Ziffernbild erst mit der ersten Note des vollen Taktes und bringt dadurch die Lieder zusammen, die von diesem Punkte an gleiche Töne aufweisen.

Man kann auch daran denken, zwei grosse Abteilungen Dur und Moll zu bilden. Dann wird man den Ziffernbildern der Moll-Abteilung natürlich die normale Molltonleiter zugrunde legen und die erniedrigte Terz einfach durch 3 bezeichnen.

7. Eine andere Art von Ziffernbildern. Hier ist nun noch auf das im Anfange (§ 1, Anm.) angekündigte Verfahren einzugehen, wie man sich auf eine andere Art als bisher von der verschiedenen Tonart der einzelnen Melodien unabhängig machen kann. Bisher dachten wir sie alle in eine und dieselbe Tonart, gleichviel welche, umgeschrieben — wenigstens kommt unsere Zifferung darauf hinaus. Man kann aber ebensogut einen festen Vergleichspunkt bekommen, wenn man alle Lieder mit demselben Tone, z. B. c, beginnen lässt, oder — was dasselbe ist — den jeweiligen Anfangston mit 1 bezeichnet und die folgenden Nummern den Stufen der mit dem Anfangston beginnenden Durtonleiter gibt.

Wir bekommen so für unsere Bsp. 1—7 dieselben Ziffernbilder wie vorher. Bei 8 und 9 müssen wir uns die E-dur-Tonleiter als Norm denken, also g, d, f als erniedrigt bezeichnen, und erhalten die Ziffernbilder

8) 1 ♭2 ♭3 1 1 1 ♭7 ♭7 1 ♭2 ♭7

9) 1 ♭2 ♭3 1 1 1 ♭7 ♭7 1 ♭2 1 ♭7

10-14 müssen wir als G-dur auffassen, 15 als H-dur. Das Ziffernbild 15) 1 ♯1 3 ♯5 würde einiges Kopfzerbrechen verursachen. Es müssen bei diesem Verfahren unnatürliche Bilder überall da entstehen, wo die Tonart der Melodie nicht die des Anfangstones oder eine nahe verwandte ist. Da indessen, wie schon bemerkt, die Hauptmasse aller in Frage kommenden Weisen mit Tonica oder Dominante beginnt, wird man in der Praxis auch mit dieser Bezeichnung wohl durchkommen. Einen Vorteil bietet sie dadurch, dass die Entscheidung über die Tonalität ganz wegfällt, was namentlich von Nutzen ist, wenn es sich um die Unterbringung von

Melodien-Fragmenten handelt, die nur aus wenigen Tönen bestehen. Alles in allem möchten wir der zuerst vorgeschlagenen Bezifferung doch den Vorzug geben.

Für unzweckmässig würden wir es auch halten, die Melodien nach Intervallen ordnen zu wollen, also sie danach zu gruppieren, ob sie mit einem Terz-, Quarten- oder Quintenschritt u. s. w. beginnen. Die Herstellung der Ziffernbilder müsste auf die Unterscheidung kleiner, grosser und übermässiger Intervalle Bedacht nehmen und würde dadurch ziemlich schwierig werden, ohne dass besondere Vorteile ersichtlich wären. Unsere Bezeichnung nach der Tonfolge enthält implicite die Intervallschritte gleichfalls: 1 2 3 1 bedeutet 2 Sekundschritte aufwärts und einen Terzschritt abwärts. Wir unterscheiden aber davon dieselbe Intervallenfolge 5 6 7 5, die auf einer andern Stufe beginnt. Bei der Ordnung nach Intervallen würden diese beiden Anfänge identisch sein und an dieselbe Stelle kommen. Dass die eine Anordnung deshalb den Vorzug vor der andern verdiene, wird sich schwerlich begründen lassen. Entscheidend scheint uns zu sein, dass die Anordnung nach der Tonfolge leichter durchführbar ist.

Ein Beitrag zum Rhythmus.

Von

C. Witting.

Vor Jahrzehnten gab es Gummiköpfchen, deren Gesichtsausdruck, um komisch zu wirken, übertriebene Verhältnisse zeigten. Sie dienten der Unterhaltung lustiger Leutchen; denn man brauchte zur Steigerung dieser Gesichtszüge solch Köpfchen nur zwischen Daumen und Zeigefinger am Hinterkopf zu fassen und zu drücken, dann verzerrten sich, je nach der Stärke des Druckes, dieselben in den verschiedensten Steigerungsgraden des Lächerlichen. Zum Vorteil des guten Geschmackes dauerten diese Hässlichkeitsbestrebungen nicht lange, die Köpfchen verschwanden bald aus dem Handel. Allein das selbstgefällige Drücken und Rücken an einer Sache, bewusst oder unbewusst, war schon immer in Uebung und wird wohl bestehen bleiben; an dem ursprünglich Wahren der Ereignisse, an dem Aeusseren der Gegenstände nach persönlichen Gesichtspunkten zu modeln, hat für manche Menschen einen eigenen Reiz. Ihre Eitelkeit erhält dadurch einen Trieb, sich zu erheben, sich selbständig zu zeigen; freilich meistens auf Kosten der guten Sache.

Dieser Trieb, der hauptsächlich genährt wird durch „das sich dazu halten", um mit der eilenden Bewegung unserer Zeit gleichen Schritt zu halten, sowie auch die Sucht, sich schnell hervorzutun, wirken fort und fort wie eine ansteckende Krankheit.

Unter den Kapellmeistern, den vortragenden Künstlern, namentlich unter den Virtuosen gibt es Unterschiedliche, die so manches Tönegesicht verzerren, ähnlich wie der Karikaturenzeichner aus einem schlichten biedern Manne einen Windbeutel macht.*)

Indes dies sind meist nur Augenblicksvergehen, die der flüchtigen Zeit zur Beute fallen. Dagegen tritt Mathis Lussy in seinem Buche „L'anacruse dans la musique moderne" mit Besonnenheit seiner, von ihm begründeten Regeln, dem Musikgedanken nahe, nicht ihn durch Drücken und Rücken zu verzerren, sondern dem Tönegesicht einen den rhythmischen Verhältnissen entsprechenderen Ausdruck zu geben. Aus dem genannten Buche sei daher folgende Unterhaltung mitgeteilt, die Lussy mit verschiedenen Musikern darüber hatte: „Wenige Tage vor dem Tode des so liebenswürdigen, so sehr betrauerten Léo Delibes (Seite 76) hatte ich eine Unterredung mit ihm über das folgende Lied:
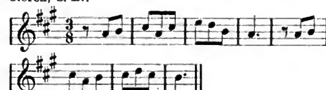
Petit grillon, il faut vous marier.

Le rat m'apris mon modeste foyer.
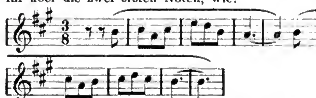
Ich behauptete, dass hier der $^3/_8$-Takt falsch sei, denn das Lied müsse im $^6/_8$-Takt stehen. Er aber blieb bei seiner Auffassung, dass die angegebene Taktart die richtigere sei. Der bekannte Sänger Faur, der an der Unterredung teilnahm, war meiner Ansicht, aber Delibes beharrte bei der seinigen. Wir bemerkten ihm, dass die Schwere

*) Wenn z. B. ein berühmter Kapellmeister an der Spitze eines der besten deutschen Orchester steht und die Euryanthe-Ouverture so leitet, dass die Geiger, gedrängt von den knallenden rhythmischen Stössen der Blechinstrumente, kaum Zeit haben, über ihre Passage nur so hinzugleiten, wodurch ein deutliches Hervortreten derselben und die Form der Gruppen zerfliessen muss, so ist diese Verzerrung ein Kapellmeisterstückchen, das als Missbrauch der Amtsgewalt bezeichnet werden darf. Wenn ein Klavierheros einem Tonstück seine ihm geläufigen Verzierungen aufdrückt, wie es z. B. mehrere mit der „Aufforderung zum Tanz" von Weber versucht haben, so stellt sich beides als eine Beleidigung des Komponisten dar und ist zugleich eine Verletzung des künstlerischen Anstandes.
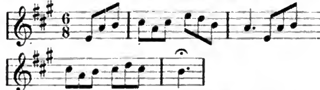
des ersten Taktes dem Ganzen etwas Hinkendes gäbe und wie dadurch auch die Prosodie schon auf der ersten Note fehlerhaft sei; denn die schwache Silbe „Pe“ fiel auf den Anfangs-Ictus, welcher doch eine starke Silbe haben müsse. Ich nahm seine Hand und taktierte damit, ihm bemerkend wie die $^{3}/_{8}$-Takt-Bewegung hier den Eindruck des Mechanischen mache, ohne Sinn und ohne Wirkung auf Einbildungskraft und Gefühl. Indes er wollte es nicht zugeben, da er es nicht fühlte. — Nun denn, so greifen wir zu einem andern Mittel. Diese Arie bietet meines Erachtens denselben Fall, wie die Serenade von Mendelssohn. Man kann ihr eine oder mehrere Noten vom Anfang nehmen, ohne sie unkenntlich zu machen oder ihren Sinn zu zerstören, z. B.:



Ihre Einheit blieb gewahrt; allein verlor sie ihre Spitze (mais est-il devenu décapité), wurde sie anakrusisch oder im Gegentakte? Nimmt man ihr aber die zwei ersten Noten, wie:



so wird man noch immer die Arie leicht erkennen können, obschon es nötig geworden war, den Ictus des ersten Rhythmus, das a zu verlängern, um das Ebenmass der Phrasen herzustellen. Wenn man endlich der Arie auch noch die drei ersten Noten, d. h. den ersten Takt nimmt, dann aber durch die Verlängerung des a des dritten Taktes das rhythmische Ebenmass wahrt, so ist sie ebenfalls sofort noch zu erkennen; denn ihr Lebenselement, der Anfangs-Ictus cis und der End-Ictus a ist augenscheinlich erhalten worden. Demnach wäre ihr der erste Takt nicht notwendig, denn diese drei Noten bilden eine Anacruse und sind daher schwach. Es sind nur Noten des Einsatzes, des Aufschwungs und als solche müssen sie ihren Platz am Ende und nicht am Anfang eines Taktes haben. Delibes, dem meine Erklärung ganz unverständlich blieb, war erstaunt und blickte mich mitleidig, doch mit Güte an. Nun denn, fuhr ich fort, damit diese Noten am Ende eines Taktes stehen können, muss Ihre Arie $^{6}/_{8}$-Takt haben, wie:



Empfinden Sie nun die Verschmelzung der Worte mit der Musik? Die Silbe „Pe“ verliert und das „lon“ des Wortes grillon gewinnt an Stärke und fällt mit dem Anfangs-Ictus zusammen. Empfinden Sie nun, wie mit dem Angeben des $^{6}/_{8}$-Taktes, die zweite Hälfte jedes Taktes schwach und die erste stark wird; wie jede Handbewegung dem Verständnis und dem Gefühl aufmunternd entgegenkommt? Nun ist es keine mechanische Bewegung mehr, sondern eine Kraft, die unser Sein mit einem metrischen Element, mit einem rhythmischen Begriff durchdringt. Man kann sagen, dass jeder Taktschlag einen Lichtschimmer ausbreitet.

Klarheit, genussreiches Verstehen ersetzen Verworrenheit und Finsternis.
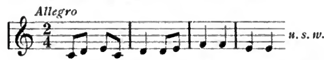
Es ist nun hier das zweite Mal, dass sorgsam genauer Takt fehlerhaftes Silbenmass berichtigt. Machen wir nun noch die Gegenprobe zu diesem Verfahren und behalten zu diesem Zwecke den ersten Takt mit den drei Noten bei, sowie auch die Worte und setzen nur statt $^{3}/_{8}$ $^{6}/_{8}$, wie:



Alles ist nun falsch und jeden Sinnes bar, denn es geht gegen die Gesetze, die die Verschmelzung der metrischen und rhythmischen Betonung regieren. Der Anfangs-Ictus ist erdrückt, bei Seite geschoben und der End-Ictus fällt auf das letzte a und berührt sich mit der zweiten, oder leichten Taktzeit. Dazu noch: welche Abwesenheit geistigen Wesens und Gefühls!

Nun, lieber Leser, bist du überzeugt? Fühlst du das Wunderbare dieser Sache? Ist dir die Beweisführung verständlich? Wie zart und fein muss das Verhältnis der Uebereinstimmung zwischen Takt und Rhythmus sein, wenn Musiker wie Delibes sie verletzen können! Die Ursache von so vielen falschen Bezeichnungen, von so unzähligen schlechten Aufführungen ist hierin zu suchen. Indes die Streitfrage ist zu wichtig, als dass ihre Lösung von einer persönlichen Schätzung abhängig gemacht werden könnte, denn hierbei handelt es sich weder um den Ausdruck noch um Schönheitsgefühl; vielmehr hat die Sache Wichtigkeit in Bezug auf die Aufführung eines Werkes, seiner Verständlichkeit, Fasslichkeit wegen, inbezug auf den geistigen und ästhetischen Genuss eines musikalischen Werkes. — Die Unterredung mit Delibes erinnerte mich an eine andere desselben Themas. Nach dem Erscheinen meines Buches „Rythme musical“ traf ich bei einem angesehenen Kritiker mit einem geistreichen Tonsetzer, einem Rompreisgewinner, zusammen. Wir sprachen von der Uebereinstimmung zwischen Takt und Rhythmus. Der Kritiker bedauerte, dass die Komponisten hierin viel zu sorglos wären und das Studium des Rhythmus vernachlässigten, das ihnen doch so notwendig sei; denn die Hälfte von ihnen wäre kaum imstande, „J'ai du bon tabak“ in einem richtigen Takte zu setzen. Das ist doch zu arg, schrie

der Komponist mit verzückter Begeisterung in einer so ungezwungenen (désinvolture) Haltung, die nichts fürchtet, nahm eine Feder zog Notenlinien auf ein Stück Papier und schrieb:

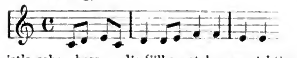


Lachend bemerkte der Kritiker: „Das ist nicht richtig." „Wie! Das wäre nicht richtig?" „Nein! Geben Sie dem Takt einen engeren Raum und Sie werden sehen, wie falsch es ist.

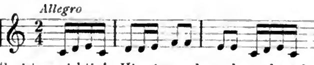


Hier fallen die rhythmisch starken Töne, das d des zweiten Viertels und das c im zweiten Takte auf den Aufschlag beim Taktgeben. Das ist höchst falsch! Welche Silben des Verses sind stark? unzweifelhaft doch „bac" des Wortes Tabac und ière von tabatière; demnach müssen einzig und allein diese Silben auf den starken Taktteil fallen und für sich die metrische und rhythmische Stärke in Anspruch nehmen. Nun, diese Silben fallen zwar auf den starken Taktteil, aber in dieser Schreibweise fällt die Stärke auf das erste c und das erste f, die doch ohne Bedeutung sind. Die erste Note des Taktes verschlingt alle Kraft und die Silben j'ai und ta stehen in dem Vordergrund.

Der Musiker schrieb nun die Stelle in einer anderen Fassung, wie:
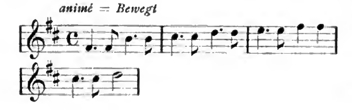


So ist's schon besser; die Silben stehen an richtiger Stelle; aber die Schnelligkeit, die Sie versuchen der Arie zu geben, macht sie ernst, selbst schwerfällig. Der $^1/_4$ Takt ist hier lästig, linkisch, es fehlt ihm die Munterkeit. Man könnte sagen, dass hier die Noten in Holzschuhen gehen! Aber legen Sie ihnen Pantoffeln an, und beginnen die Arie mit Aufatmen, wie:



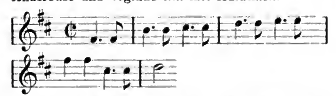
So ist es richtig! Hier ist zu bemerken, dass die vier ersten Noten eine wesentliche Anacrouse bilden. Lässt man sie fort, so ist die Arie unkenntlich; sie verliert nicht allein ihren Charakter, sondern auch ihre Gleichheit (Siehe S. 7 du Rythme).

Eine andere Seite desselben Themas! Rob. Schumann schrieb das Lied „Die feindlichen Brüder", wie folgt:



Fünf Tatsachen fallen dabei auf und setzen in Erstaunen:

1. Die Rhythmen sind thetisch, d. h. sie beginnen auf dem starken Taktteil;
2. Der End-Ictus der Periode fällt auf der halben Note drittes Viertel im vierten Takte, der einzigen halben Note der Periode. Zieht man den Takt in $^2/_4$ zusammen — das ist der Probierstein —, so fällt der Ictus auf den Aufschlag, z. B.



3. Das Wort „animé" als Zeitbewegung. In der zweiten Fussnote, S. 15 in Rythme musical, ist zu lesen, dass die Griechen thetische Rhythmen für ernste, ruhige und feierliche Gesänge anwendeten und anakrusische für lebhafte, bewegte und leidenschaftliche. Diese Merkmale dürften genügen.
4. Die Fermate auf der halben Note im 16. Takt; das Ende der Strophe.
5. Die Abwesenheit eines Anschlagbasses auf dem ersten Taktteil einer jeden Periode von zwei Rhythmen; ausgenommen ein einziges Mal, auf dem ersten Taktteil des ersten Rhythmus. Diese fünf Punkte erregten meine Aufmerksamkeit und erweckten den Verdacht auf die Richtigkeit der Taktangabe.

Man schreibe den Gesang einmal mit einer Anacrouse und beginne ihn mit Aufatmen.

Worte und Musik verschmelzen nun besser ineinander. Das Schwerfällige der Worte, die trotz der lebhaften Bewegung des Gesangs bestand, ist einer anmutigen Bewegung gewichen und ist feuriger, leidenschaftlicher geworden, von Geist und Gefühl durchdrungen. Schumann selbst wird das Unbehagen, das aus diesem thetischen Rhythmus hervorgeht, gefühlt haben, denn weshalb hätte er sonst die Fermate auf der halben Note im 16. Takt vorgeschrieben? Um diesem eine längere Dauer zu geben, so den Takt und Rhythmus der Strophe zu vervollständigen und in Ordnung zu bringen. Und wirklich, der geahnte anakrusische Rhythmus verlangt eine ganze statt einer halben Note im 16. Takt, ihn so zu verbessern und dem Anfangs-Ictus der folgenden Strophe einen ruhigeren Charakter auf dem starken Taktteil zu geben.

Nun singe oder spiele man dieses bemerkenswerte Stücke in beiden Fassungen und man wird sich überzeugen. Nur vergesse man nicht im Basse des ersten Taktes statt einer ganzen Note h zwei halbe Noten h anzuschlagen." —

In dieser kritischen Weise beleuchtet der Verfasser von „L'anacrouse dans la musique moderne"

in seinem Buche verschiedene namhafte Tonsetzer. Grosse Aufmerksamkeit verwendet er indes auf die „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn, und um seiner Kritik daran etwas Nachdruck zu geben, erzählt er, dass ein sehr geschätzter Musiker aus Bern, Herr La Nicka, ihm versichert habe, dass Mendelssohn als Leiter des Gewandhausorchesters seinen Freund Thoma (?) oftmals gefragt habe: in welchem Takte das vorliegende Stück eigentlich geschrieben sei (siehe Fussnote S. 81), um damit die geringe Künstlerschaft Mendelssohn's anzuzeigen. Die Sache wird sich aber wohl etwas anders verhalten haben, denn wie hätte Leipzig als Musikstadt gerade unter Mendelssohn einen solchen nachhaltigen Aufschwung nehmen können, wenn dieser Mann mit irgend einer Taktart hätte in Zweifel sein können! Hat aber Mendelssohn die Frage in Wirklichkeit getan, so kann er sie nur in einer ironischen Auffassung gemeint haben; zu jener Zeit trat die sogenannte realistische Tonmalerei, auch Zukunftsmusik genannt, auf den Plan, die als das gerade Gegenteil von derjenigen Musik zu betrachten ist, die zu Mendelssohn's Blütezeit allgemein geschätzt wurde; denn Klang- und Formschönheit galt damals als erste Bedingung für ein Tonstück. Und gewiss werden viele Musiker der alten Schule eine solche Frage im ironischen Sinne dieser neuen Erscheinung gegenüber — die Ruhe und Gleichgewicht des Eingelebten störte — getan haben.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Dem 22. Jahresbericht des Grossh. Konservatoriums für Musik in Karlsruhe entnehmen wir, dass die Anstalt im Schuljahre 1905/6 von 779 Zöglingen besucht war. Unter diesen waren 502 eigentliche Schüler, 258 Hospitanten und 19 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Die Zahl der im Laufe des Schuljahres veranstalteten Schüleraufführungen betrug 24, davon waren 15 Vortragsübungen im Konzertsaale der Anstalt und 9 Prüfungen im grossen Saale des Museums. Durch die hohe Protektorin der Anstalt, der Grossherzogin Luise von Baden, erhielten eine grosse Zahl unbemittelter Schüler reiche Stipendien. Ausserdem gewährte die Stadt Karlsruhe der Anstalt einen Jahreszuschuss von 3000 Mk. Neben dem rein musikalischen Fachunterricht, der sich über alle Zweige der Tonkunst erstreckt, bot die Anstalt ihren Schülern auch bemerkenswerte allgemein bildende Vorträge. Es waren in diesem Jahre: „Schiller als Philosoph“, Professor Dr. Arthur Drews, „Moderne Dichter und Künstler“, Seminardirektor Dr. Oeser und „Die Entwicklung der Musik von Palestrina bis zur Gegenwart“, Professor Heinrich Ordenstein. Das neue Schuljahr beginnt am 17. September 1906.

Die Königliche Musikschule zu Würzburg, Direktor Hofrat Dr. Karl Kliebert, war, nach ihrem 31. Jahresbericht, von insgesamt 1024 Schülern besucht. Davon betrieben 280 das Studium der Musik berufsmässig, 43 waren Hospitanten der Chorgesangsklassen und 306 Hospitanten einzelner Lehrfächer von anderen staatlichen Unterrichtsanstalten. Ausserdem erhielten 395 Angehörige der Gymnasien und des Lehrerseminars von Lehrkräften der Anstalt Unterricht im Chorgesange. Der Lehrkörper bestand aus 19 Lehrkräften, die wöchentlich 415 Unterrichtsstunden erteilten. An musikalischen Aufführungen fanden statt: 6 Abonnementskonzerte unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte, 3 Schülervortragsabende, 4 Morgenunterhaltungen und eine Schlussfeier. In den Abonnementskonzerten gelangten u. a. zur Aufführung: Mozart „Requiem“, Enrico Bossi „Das verlorene Paradies“, S. von Hausegger „Dionysische Phantasie“, Ludwig Hess „Frohe Ernte“. — Am 1. Januar wurden aus der „Luisa Prym-Stiftung“ zum erstenmal 2 Stipendien an würdige Schüler verliehen. Ausserdem erhielten mittellose Schüler 100 Mk. aus Staatsmitteln und 300 Mk. aus dem Friedericianischen Fonds in Aschaffenburg. — Das neue Schuljahr beginnt am 18. September.

Die Hochschule für Musik in Mannheim hat im abgelaufenen 7. Unterrichtsjahre eine reiche Tätigkeit entwickelt. Es sind ausser der vollständigen, mit allem Bühnenrüstzeug wiedergegebenen Darstellung der „Zauberflöte“ von Mozart, 20 Vortragsabende zu verzeichnen, von denen 2 Robert Schumann, 1 Johannes Brahms und 1 Beethoven gewidmet waren. Dem grossen Meister Mozart waren 3 festliche Aufführungen und eine solche durch den Hebbelverein im Stadttheater zu Heidelberg mit Studierenden der Anstalt „Bastien und Bastienne“, Ouverture zum „Schauspieldirektor“, „Das Bandel“ (Komisches Terzett), Balletmusik „Les petites riens“ geweiht. Eine Aufführung Beethoven'scher Werke fand zum Geburtstage der Protektorin der Anstalt, der Grossherzogin Luise von Baden, statt. Kompositionen von Eugen d'Albert wurden zu Ehren der Anwesenheit des Tonkünstlers in Mannheim aufgeführt. Die Schauspielschule gab unter der Leitung Tietsch's einen Deklamationsabend und einen weiteren Abend, der dramatischer Darstellung galt. (Szenen aus „Jungfrau von Orleans“, „Egmont“, „Kabale und Liebe“ sowie „Die Geschwister“ von Goethe). 3 Abende galten als Prüfungsaufführungen für die

vorgeschrittenen Studierenden (Klavier-, Violin-, Gesangs-Vorträge mit Begleitung des Orchesters). Die Vorbereitungsklassen wurden in sechs Uebungsabenden (Klavier, Violine, Cello) und ausserdem in den theoretischen Fächern geprüft, wie auch den vorgeschrittenen Studierenden Gelegenheit zur Ablegung von Prüfungen in ihren speziellen Fächern geboten war. Kapellmeister Blass hielt 20 Vorträge über die grosse Epoche der Musik von Bach bis Beethoven, 6 Kammermusikaufführungen wurden vom Direktor und dem Lehrerpersonal veranstaltet.

An das Konservatorium zu Basel wurde Herr Adolf Hamm aus Strassburg i. E., Schüler von Karl Straube-Leipzig, als Lehrer der Orgelklassen berufen.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater in Dresden, Direktoren Johannes und Kurt Krantz, bringt in seinem Jahresbericht über das 50. Studienjahr zunächst eine Uebersicht über die denkwürdigen Ereignisse des letzten Jahres. Das bedeutungsvollste war die Feier des 50 jährigen Bestehens der Anstalt, welche in festlicher Weise durch mehrere grosse Konzerte, einen Festaktus und ein Bankett begangen wurde. Die zu dieser Gelegenheit erschienene „Festschrift" gewährt einen Einblick in das Entstehen und die Entwicklung der Anstalt. Der am 7. Oktober 1905 stattgefundene 70. Geburtstag Hofrat Prof. Felix Draeseke's gab Veranlassung zu einer Feier und Veranstaltung einer „Draeseke-Matinée", auf welcher Lieder und Kammermusikwerke des berühmten Meisters aufgeführt wurden. Zu Ehren des hundertjährigen Geburtstages Friedrich Schiller's fand eine Gedenkfeier statt. Unter den übrigen vielen Aufführungen sind zu erwähnen: 12 Prüfungsaufführungen, 9 Musik- und 7 Bühnenaufführungen vor Eingeladenen, 37 Musik-Vortragsübungen und 6 Bühnenübungen. Die Anstalt hatte im abgelaufenen Jahre eine Frequenz von insgesamt 1394 Schülern, von denen 487 Vollschüler bei Hochschullehrern waren. Zeugnisse der Reife für die verschiedenen Disziplinen wurden 15 Eleven zuteil, während 35 andere öffentliche Belobigungen und 7 Preise erhielten. Aus dem Lehrkörper der Anstalt ausgetreten ist Frau Hofrat Professor Laura Rappoldi-Kahrer eingetreten Herr Pianist Emil Kronke. — Das neue Schuljahr beginnt am 1. September.

In Chicago feierte das unter Leitung des Dr. F. Ziegfeld stehende „Musical College" sein vierzigjähriges Bestehen mit einem glänzenden Schülerkonzert, in dem Klavier-, Gesang- und Violinvorträge unter Mitwirkung des aus 50 Spielern bestehenden Anstaltorchesters dargeboten wurden. In einer kurzen Ansprache nach dem Konzerte betonte Pastor Dr. Thomas, dass das Institut seine jetzige Grösse vor allem dem gegenwärtigen Präsidenten Dr. Ziegfeld zu verdanken habe, der bemüht sei, stets die hervorragendsten Lehrkräfte zu gewinnen, um den Schülern eine mustergiltige musikalische Erziehung zuteil werden zu lassen. Zahlreiche Medaillen wurden an die besten Schüler aller Abteilungen verteilt.

Vermischte Nachrichten.

Professor Carl von Holten, der verdienstvolle Künstler und Musikpädagoge, feierte seinen 70. Geburtstag in Altona, der Stätte seines 40jährigen Wirkens.

Waldemar Lütschg, der bei uns wohlbekannte Pianist, kehrt, nachdem er als Klavierprofessor ein Jahr lang an dem „Musical College" des Dr. Ziegfeld in Chicago gewirkt hat, wieder nach Berlin zurück.

Georg Rauchenecker, Königl. Musikdirektor und städtischer Kapellmeister zu Elberfeld, ist daselbst im 62. Lebensjahre nach längerem Leiden gestorben. Zu München geboren und Schüler von Theodor Lachner, Baumgartner und Josef Walter, wurde er schon im Alter von 24 Jahren Direktor des Konservatoriums zu Avignon, später war er eine kurze Zeit Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters und wirkte zugleich als Lehrer am Stern'schen Konservatorium. Seit 1888 lebte Rauchenecker im Wuppertale, erst 3 Jahre in Barmen, dann dauernd in Elberfeld, wo er eine Musikschule eröffnete und sich durch Leitung von Gesang- und Instrumentalvereinen grosse Verdienste *um das* Musikleben der Stadt erwarb. Seine zahlreichen Kompositionen machten seinen Namen in weiten Kreisen rühmlichst bekannt.

Kapellmeister Leo Blech aus Prag ist von der Generalintendantur als Hofkapellmeister an das Königl. Opernhaus zu Berlin berufen.

Dem Komponisten und Musikschriftsteller, Musikdirektor Theobald Rehbaum in Wiesbaden ist der Titel als Königl. Professor verliehen worden.

Professor Julius Stockhausen, der Altmeister der deutschen Gesanglehrer, feierte am 22. Juli zu Frankfurt a. Main seinen 80. Geburtstag in voller geistiger und körperlicher Frische. Der berühmte Künstler ist ein Sohn des Harfenvirtuosen Franz Stockhausen zu Paris, seine Mutter war eine beliebte Sängerin. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er auf dem Pariser Konservatorium, an dem damals Manuel Garcia wirkte, dem er später zu weiterer Ausbildung nach London folgte. Nach kurzer Bühnentätigkeit in London und Mannheim wandte sich Stockhausen ganz dem Konzertsaal zu, in dem er unvergleichliche Triumphe, besonders als Sänger Beethoven-scher, Schubert'scher, Schumann'scher und Brahms-

scher Lieder, errang. Seine Lehrtätigkeit begann der Künstler im Jahre 1862 in Hamburg, wo er auch die Konzerte der Philharmonie und der Singakademie leitete. Vorübergehend wirkte Stockhausen dann noch einmal als Bühnensänger am Stuttgarter Hoftheater. Zum Kammersänger ernannt, siedelte der Künstler nach Berlin über und übernahm an Stelle des zurückgetretenen Begründers die Direktion des Stern'schen Gesangvereins vom Jahre 1874 bis 1878. Nach dieser Zeit liess sich Stockhausen in Frankfurt a. M. nieder, wo er unter Raff's und Bernhard Scholz' Direktion Lehrer am Hoch'schen Konservatorium war, dann aber eine eigene Gesangsschule begründete, die er auch heute noch leitet. Seine reichen Erfahrungen als Lehrer legte der Altmeister in seiner zweibändigen, trefflichen „Gesangsmethode" nieder. Unter den zahllosen Schülern und Schülerinnen Stockhausens finden sich Gesangssterne ersten Ranges. Unter ihnen sind zu nennen: Hermine Spiess, die leider so früh verstorbene, Carl Perron, Carl Scheidemantel, Anton Sistermanns, Raimund van Zur-Mühlen, Dr. Felix v. Kraus, Anton van Rooy und viele andere. Der Hamburger Schauspieler Emanuel Stockhausen ist ein Sohn des berühmten Sangesmeisters.

In der Nacht zum 1. August ist der Pianist Felix Dreyschock, Sohn des ausgezeichneten Violinisten Raimund Dreyschock, nach langen schweren Leiden zu Berlin gestorben. Er stand erst im 45. Lebensjahre, war in Leipzig geboren und erfuhr seine Ausbildung an der hiesigen königl. Hochschule für Musik. Dann wurde H. Ehrlich sein Lehrer. Oeffentlich ist er seit dem Jahre 1883 in Konzerten mit grossem Erfolg aufgetreten. Auch als Lehrer hat er höchst wohlverdiente Anerkennung gefunden. Er gehörte zuletzt zum Lehrerkollegium des Stern'schen Konservatoriums. Als Komponist wurde er durch seine Klavierstücke, seine Klaviersonaten und Lieder bekannt.

Durch den Brand der Michaeliskirche zu Hamburg ist leider auch die von Mattheson gestiftete alte, schöne Orgel aus dem Jahre 1748 durch die Flammen zerstört worden

Aus Frankfurt a. M. wird berichtet, dass in der Jahresversammlung der Museumsgesellschaft der Vorschlag angenommen wurde, zur Leitung der Museumskonzerte in der kommenden Saison Gastdirigenten einzuladen. Für die Freitagskonzerte sind u. a. in Aussicht genommen und zum Teil bereits engagiert: F. Mottl (München), Mahler (Wien), Rich. Strauss (Berlin), Nikisch (Leipzig), Steinbach (Köln), Toscanini (Turin), Mengelberg (Amsterdam), Wood (London), Wolfrum (Heidelberg), Rottenberg (Frankfurt), Andreae (Zürich) und Suter (Basel). Mottl und Strauss sowie Schnéevoigt werden auch Sonntagskonzerte dirigieren.

Der XIX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag, der, wie bereits mitgeteilt, unter dem Vorsitz des Oberkonsistorialrats D. Flöring, Darmstadt in Schleswig stattfinden soll, wird nach neueren Bestimmungen vom 2. bis 4. September abgehalten, da der früher angekündigte Termin (18. und 19. September) aus örtlichen Gründen nicht beibehalten werden konnte. Zu Ehren Paul Gerhardt's, des grossen evangelischen Liederdichters, seit dessen Geburt am 12. März 1907 dreihundert Jahre verflossen sind, finden Vorträge und Beratungen über die Jubiläumsfeiern statt. In seiner Geburtsstadt Gräfenhainichen soll aus Anlass des Gedenktages ein Paul Gerhardt-Haus errichtet werden, wozu die Stadt bereits die Mittel zum Ankauf bereit gestellt hat. Gaben dafür nehmen Oberpfarrer Brockers in Gräfenhainichen und Graf von Stosch in Poln.-Kessel bei Grünberg in Schlesien entgegen.

Im Musiksalon der Grossherzoglichen Kammersängerin Frl. Augusta Götze zu Leipzig fand ein „Gesangs- und Deklamationsabend", ausgeführt von ihren Schülerinnen, statt. Die Deklamation hatte Frl. Götze selbst übernommen. Von melodramatischen Werken wurden aufgeführt: „Die Hexe von Drudenstein", Text von Marie Madeleine, Musik von Richard Hering und „Der Postillon", Gedicht von Lenau, Musik von Reinhold Becker. Ausserdem kamen eine Reihe Arien, Lieder und Szenen aus Opern von Schubert, Volkmann, Klengel, Gluck, Thomas, Isouard und anderen mit schönstem Gelingen zu Gehör. Die Begleitung wurde von Hrn. Dr. Paul Klengel in feinsinniger Weise ausgeführt.

Bücher und Musikalien.

Wilhelm Berger, op. 31. Sieben Klavierstücke.

Louis Oertel, Hannover.

Wilhelm Berger's op. 31 ist unzweifelhaft früheren Datums. Die dargebotenen sieben Stücke gehören in das Gebiet der feinen Salonmusik, sie sind mannigfachen Inhalts wie auch verschiedenen Gehaltes. Die ersten, Barcarole und Scherzo, wiegen ziemlich leicht und erheben kaum Anspruch auf besondere Originalität, Interessanteres ist aber bereits auf einem Albumblatt aufgezeichnet und sehr anziehend finde ich das Capriccio und die Arabeske. Als spezielle Studie für die linke Hand findet sich eine sehr schöne, von echter Poesie durchdrungene Romanze (Des-dur), die von rein musikalischer Wirkung ist und sich auch durch sehr schöne Klangwirkung hervortut, überdies noch instruktiven Wert hat und zu eingehenderen Betrachtungen über den vernünftigen und zweckdienlichen Gebrauch des Pedals anzuregen sehr geeignet ist.

Ernesto Drangosch, op. 8 No. 2 Menuett.

Bies & Erler, Berlin.

Ein hübsches Tanzstück, für ein Menuett vielleicht ein wenig zu schwerfällig, aber doch immerhin beachtenswert. Das Trio mit seinem pastoralen Ton bildet eine hübsche Ergänzung zum Hauptthema; das Ganze ist als gutes und wirksames Vortragsstück empfehlenswert.

J. Philipp: „Fantasmagories". Sechs Klavierstücke.

Hengel & Co., Paris.

Die sechs Klavierstücke von J. Philipp sind mir in erster Linie durch ihre eigenartige harmonische Einkleidung, weniger durch den eigentlich poetischen Inhalt und melodischen Kern interessant gewesen. Teilweise ziehen sie an und stossen zugleich ab, denn manches ist gar zu bizarr, anderes dagegen wieder erfreulich durch die schöne melodische Linie und Tiefe des Ausdrucks. Aber, wie gesagt, sie bieten oft dem Ohr weniger, als vielmehr dem Auge beim Lesen vieles Anziehende. Wer ohnehin sich bereits mit neuerer Musik vertraut machte, dürfte auch hier auf seine Rechnung kommen. Man versuche es wenigstens!

Karl von Kaskel, op. 5. Vier Klavierstücke.

Verlagsgesellschaft Harmonia, Berlin.

Vier lyrische Stücke, deren eines oder das andere wohl bei Gelegenheit gern gespielt und gehört wird. Es ist beinahe zu viel Melodie darin, wenigstens zu zarte und weiche, zu einfarbige und zu reichlich tongetränkte. Der Künstler aber ist ja seit Entstehen dieser kleinen Sachen auch ein anderer geworden.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Mit Bewilligung der k. k. ö. Statthalterei haben die Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten Oesterreichs nach dem Beispiele der Zeichen- und Turnlehrer an Mittelschulen einen Fachverein („Verein der Musiklehrer von den Lehrerbildungsanstalten Oesterreichs") mit dem Sitze in Wien gegründet. Der Zweck des Vereins ist die Förderung der Musikpflege im Schulwesen überhaupt und des Musikunterrichts an den Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen insbesondere, sowie die gegenseitige Unterstützung der Berufskollegen und -kolleginnen in Berufs- und Standesangelegenheiten. In die Vereinsleitung wurden gewählt: Präsident: Hans Wagner (K. K. L.-B.-A. Wien), Kassierer: Ferd. Habel (Lehrer-Seminar Wien), Vize-Präsident: W. Chladek (N. Ö. Landes-Lehrer-Seminar Wien), Sekretär: Karoline Völkl (K. K. Lehrerinnen-B.-A. Wien), ferner Emil Bezecny (K. K. deutsche Ln.-B.-A Prag), Josef Götz (K. K. deutsche Ln.-B.-A. Brünn) und Marie Krenn (K. K. Ln.-B.-A. Graz). Die ausserordentliche Mitgliedschaft können auch geprüfte Gesanglehrer an Mittelschulen erwerben. Nähere Auskunft erteilt das Präsidium.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. II.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.

Kurse:
- von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.**
- von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode **Viardôt-Garcia.**
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Ernesto Drangosch, op. 8 No. 2 Menuett.

Ries & Erler, Berlin.

Ein hübsches Tanzstück, für ein Menuett vielleicht ein wenig zu schwerfällig, aber doch immerhin beachtenswert. Das Trio mit seinem pastoralen Ton bildet eine hübsche Ergänzung zum Hauptthema; das Ganze ist als gutes und wirksames Vortragsstück empfehlenswert.

J. Philipp: „Fantasmagories". Sechs Klavierstücke.

Heugel & Co., Paris.

Die sechs Klavierstücke von J. Philipp sind mir in erster Linie durch ihre eigenartige harmonische Einkleidung, weniger durch den eigentlich poetischen Inhalt und melodischen Kern interessant gewesen. Teilweise ziehen sie an und stossen zugleich ab, denn manches ist gar zu bizarr, anderes dagegen wieder erfreulich durch die schöne melodische Linie und Tiefe des Ausdrucks. Aber, wie gesagt, sie bieten oft dem Ohr weniger, als vielmehr dem Auge beim Lesen vieles Anziehende. Wer ohnehin sich bereits mit neuerer Musik vertraut machte, dürfte auch hier auf seine Rechnung kommen. Man versuche es wenigstens!

Karl von Kaskel, op. 5. Vier Klavierstücke

Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin.

Vier lyrische Stücke, deren eines oder das andere wohl bei Gelegenheit gern gespielt und gehört wird. Es ist beinahe zu viel Melodie darin, wenigstens zu zarte und weiche, zu einfarbige und zu reichlich tongetränkte. Der Künstler aber ist ja seit Entstehen dieser kleinen Sachen auch ein anderer geworden.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Mit Bewilligung der k. k. ö. Statthalterei haben die Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten Oesterreichs nach dem Beispiele der Zeichen- und Turnlehrer an Mittelschulen einen Fachverein („Verein der Musiklehrer von den Lehrerbildungsanstalten Oesterreichs") mit dem Sitze in Wien gegründet. Der Zweck des Vereins ist die Förderung der Musikpflege im Schulwesen überhaupt und des Musikunterrichts an den Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen insbesondere, sowie die gegenseitige Unterstützung der Berufskollegen und -kolleginnen in Berufs- und Standesangelegenheiten. In die Vereinsleitung wurden gewählt: Präsident: Hans Wagner (K. K. L.-B. A. Wien), Kassierer: Ferd. Habel (Lehrer-Seminar Wien), Vize-Präsident: W. Chladek (N. Ö. Landes-Lehrer-Seminar Wien), Sekretär: Karoline Völk (K. K. Lehrerinnen-B.-A. Wien), ferner Emil Bezecny (K. K. deutsche Ln.-B.-A. Prag), Josef Götz (K. K. deutsche Ln.-B.-A. Brünn) und Marie Krenn (K. K. Ln.-B.-A. Graz). Die ausserordentliche Mitgliedschaft können auch geprüfte Gesanglehrer an Mittelschulen erwerben. Nähere Auskunft erteilt das Präsidium.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Michael Haydn.

Zu seinem hundertsten Todestage.

Von

Anna Morsch.

Am 10. August waren 100 Jahre verflossen, seit Michael Haydn aus dem Leben schied. Er teilt das Schicksal so mancher Nachgeborenen, er stand im Schatten neben seinem grossen Bruder, aber er nahm dies Geschick neidlos auf sich, ja, er trug wohl selbst viel dazu bei, dass er zu den fast Vergessenen zählt; beharrlich schlug er während seiner Lebenszeit alle lockenden Anerbieten der Welt aus und verharrte in seinem beschränkten Wirkungskreise in Salzburg, ebenso wenig wollte er von der Veröffentlichung seiner Kompositionen durch den Druck wissen. So sind seine meisten Werke, deren er eine stattliche Zahl komponiert hat, Manuskript geblieben und dadurch nur im eng umfriedeten Kreise bekannt geworden. Und dennoch verdienten sie, speziell die zahlreichen, aus der Tiefe eines innigen, religiösen Empfindens geflossenen Kirchenkompositionen, viel weitere Verbreitung und Würdigung.

Michael Haydn's Jugendentwicklung gleicht der seines älteren Bruders. 5 Jahre jünger als Joseph, am 14. September 1737 geboren, empfing er wie jener die ersten Anregungen zur Musik im Elternhause, ward dann im 8. Lebensjahre durch Vermittlung des Domkapellmeisters von St. Stephan in Wien, Georg Reutter, der schon sechs Jahre früher das Talent des kleinen Joseph entdeckt, im Wiener Kapellhause aufgenommen — er besass eine aussergewöhnlich schöne und umfangreiche Sopranstimme — und erhielt dort von seinem Bruder Joseph den ersten regelrechten Musikunterricht. In dieser Wiener Periode wurde er, das einzige Mal in seinem Leben, Rivale seines Bruders, Joseph's Stimme fing bereits an zu mutieren, sodass dem kleinen Michael öfter die Sopranpartien übertragen wurden. Es wird erzählt, dass er durch den Vortrag eines Salve Regina die Aufmerksamkeit und das Entzücken des Kaiserpaares erregt und ein Geschenk von 24 Dukaten von ihnen erhalten habe. Als Joseph infolge des Verlustes seiner Stimme aus dem Kapelldienst ausscheiden musste und mittellos und ohne stützende Hand dem Kampf mit dem Leben preisgegeben wurde, rückte Michael in seine Stelle ein und arbeitete nun, da es im Kapellhause an einem systematischen Unterricht fehlte, mit eisernem Fleiss autodidaktisch an seiner Ausbildung. Neben den kompositorischen Uebungen stu-

dierte er das Klavier-, Violin- und Orgelspiel; auf der Orgel hatte er in kurzer Zeit so grosse Fertigkeit erlangt, dass er bald den Organisten von St. Stephan vertreten konnte. Es wird von ihm berichtet, dass er unter seinen Kollegen eine kleine musikalische Genossenschaft begründete, deren Vorsitz er führte und zu Gericht über ihren kompositorischen Uebungen sass.

Ausser seinen Musikstudien war Michael von einem grossen Triebe nach allgemein wissenschaftlicher Bildung beseelt. Er studierte Lateinisch und Italienisch, beschäftigte sich eingehend mit Literatur, Geschichte und Geographie und hatte eine grosse Neigung zu meteorologischen Studien. So eignete er sich ein vielseitiges, weit über den Kreis seiner zeitgenössischen Kollegen emporragendes Wissen an.

Als seine Stimme zu mutieren begann, ereilte ihn Joseph's Geschick. Auch er musste das Kapellhaus verlassen, — zwar versprach ihm Reutter seine Unterstützung, hat aber sein Versprechen nie eingelöst. So war er auf die eigene Kraft angewiesen, ernährte sich mühsam durch Stundengeben, hatte aber, erst 20 Jahre alt, das Glück, Kapellmeister des Bischofs von Grosswardein in Ungarn zu werden, wodurch er, wenn sein Gehalt auch nur gering, doch in gesicherter Position und der täglichen Lebenssorgen enthoben war.

Folgen wir den äusseren Lebensschicksalen des jungen Künstlers, so sind nur wenige Stationen zu verzeichnen. Fünf Jahre währte die Grosswardeiner Periode, während welcher Michael eifrig mit der Komposition von kirchlichen Werken aller Art beschäftigt war, dann erhielt er einen Ruf nach Salzburg als erzbischöflicher Orchesterdirektor. Ein Neffe des damaligen Fürsterzbischofs hatte ihn auf Grund seines kompositorischen Schaffens empfohlen, und da durch den Tod des in Salzburg sehr geschätzten Kapellmeisters Eberlin eine Stelle, in welche der Vizekapellmeister Lolli aufrückte, frei war, Leopold Mozart dagegen, der Lolli's Posten erhielt, mit seinen beiden Wunderkindern Nannerl und Wolfgang damals gerade viel auf Reisen ging, so wurde Michael Haydn neben ihm als Orchesterdirektor angestellt. Sein Gehalt betrug anfangs, neben freiem Tisch, 300 Gulden, stieg mit dem vom Staate verliehenen Titel als Konzertmeister und Domorganist auf 400 und wurde zuletzt auf 600 Gulden erhöht.

Salzburg ward Michael's ständige Heimat, er hat die Stadt, einige Wiener Reisen abgerechnet, nicht wieder verlassen. Vergebens lockten die in Wien gewonnenen Freunde, vergebens war auch das Anerbieten einer Kapellmeisterstelle beim Fürsten Esterhazy, die ihm sein Bruder Joseph vermittelte und ihm ein mehr wie doppeltes Gehalt geboten hätte. Er zog es vor, in der kümmerlichen Enge der Salzburger Verhältnisse zu bleiben, trotzdem er unter dem durch Mozart's Schicksale zu trauriger Berühmtheit gelangten Fürsterzbischof Hieronymus die Leiden der Salzburger Musiker in vollstem Masse mit auskostete. Wie sehr, das bezeugt seine gelegentliche Klage: „Gebt mir Texte und verschafft mir die ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm bleiben."

Was Michael Haydn an Salzburg fesselte, war ein sympathischer Freundeskreis und die idyllische Ruhe, die den rastlos Schaffenden wohltuend umfing. Dann aber hatte er hier, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder Joseph, das häusliche Lebensglück gewonnen. Schon ein Jahr nach seiner Uebersiedelung fand er in Maria Magdalena Lipp, einer Tochter des Domkapellmeisters Lipp, die treue Gefährtin, die fortan Leid und Freud mit ihm teilte und deren prachtvolle Sopranstimme ihm Anlass zum Schaffen vieler Lieder gab. Nur der Tod ihres einzigen Kindes, eines Töchterchens, das schon im 3. Jahre starb, warf einen Schatten in das sonnige Glück dieser Ehe.

In stetiger Arbeit, komponierend und unterrichtend, letzteres, um sein kärgliches Einkommen zu vermehren, flossen unserm Künstler die Tage dahin; im Jahre 1801 traf den schon Bejahrten noch das Unglück, von den in Salzburg eindringenden Franzosen geplündert und seiner besten Habe beraubt zu werden, auch der Wegzug eines seiner liebsten Freunde, des Pfarrers Rettensteiner, bereitete ihm tiefen Herzenskummer. Von dieser Zeit an begann er zu kränkeln, und wenn er auch noch immer imstande war, mehrere ehrenvolle Aufträge, u. a. für die Königl. Akademie zu Stockholm, die ihn zu ihrem Mitglied ernannt hatte, auszuführen, so nahmen seine Kräfte doch schnell ab. Am 10. August 1806 starb er im Alter von 69 Jahren. Die grosse Verehrung und Liebe, die er als Künstler und Mensch genossen, kam bei seinem Hinscheiden zu lebhaftem Ausdruck. Der Kaiserliche

Hof in Wien sandte der hinterbliebenen Wittwe ein Honorar von 600 Gulden für ein von dem Verblichenen komponiertes „Requiem“ und Fürst Nicolaus Esterhazy setzte ihr für mehrere ihm überlassene „Partituren“ eine lebenslängliche Pension aus. Von den Freunden wurde ihm ein Denkmal in der Peterskirche, in der er seine letzte Ruhestätte gefunden, errichtet, sie gaben ihrer Verehrung 2 Jahre später noch Ausdruck in einer biographischen Skizze „von des verklärten Tonkünstlers Freunden und zum Besten seiner Wittwe herausgegeben.“

Michael Haydn's Hauptschaffensgebiet war die Kirche und ihr Kult, ihr widmete er vornehmlich seine Kraft. Mit nie versiegender Schaffensfreudigkeit weihte er ihr Werk auf Werk: Messen, Requiems, Offertorien, Responsorien, Vespern, Litaneien, Gradualien und andere. Die Gradualien komponierte er im speziellen Auftrage des Erzbischofs Hieronymus, dem die bisher beim Hochamt zwischen Epistel und Evangelium ausgeführten Symphonien nicht zusagten. Michael setzte den Gradualtext aus dem römischen Missale zu 4 Stimmen, fügte eine Begleitung von 2 Violinen und der Orgel hinzu und errang sich mit seinem ersten im Dezember 1783 ausgeführten Graduale die Zufriedenheit seines Herrn. In seinem Nachlass fanden sich dann nicht weniger wie 114 Gradualien vor, die er seit diesem Zeitpunkt komponiert, für die er aber nie irgend welche Entschädigung erhalten hat. Von seinen 28 hinterlassenen Messen, darunter 4 deutschen, waren 2 in den Jahren 1801 und 1803 im Auftrage der Kaiserin komponiert, eine weitere grosse Messe mit Doppelchor schrieb er für den Madrider Hof. Es sind die wenigen Werke, für die er, und in diesen Fällen wahrhaft königliche Belohnungen erhielt, im übrigen trug seine schon erwähnte Abneigung gegen die Drucklegung die Hauptschuld, dass er so wenig realen Nutzen aus seinem reichen Schaffen zog.

In ähnlicher Fülle hat Michael auch die weltliche Instrumental- und Vokalmusik bedacht, 30 Sinfonien, 3 Streichquartette, 1 Sextett, Serenaden, Menuette, Märsche legen Zeugnis davon ab. Ferner viele Lieder und eine Reihe von Männerquartetten. Fast scheint es, als sei Michael der Schöpfer dieser heut so allgemein und weit verbreiteten Gattung, wenigstens berichtet der als Physiker, Geolog und Musiktheoretiker bekannte Schriftsteller Karl Franz Emil von Schafhäutl (1830—1890) in seinem Michael Haydn-Artikel der Allg. Deutschen Biographie von dem ungemeinen Aufsehen, das sie bei ihrem Bekanntwerden erregten: „Sie bildeten damals eine ganz neue Kompositionsweise, nicht ohne Schwierigkeiten auch für den geübten Meister, namentlich weil die Stimmen einander so nahe liegen. Sie wurden überall im Süden gesungen und in Salzburg und Wien wiederholt aufgelegt.“

Ein abschliessendes Urteil über Michael Haydn's Bedeutung und Stellung in der musikalischen Kunstentwicklung kann erst möglich sein, wenn eine grössere Reihe seiner Werke, die jetzt das St. Petersstift in Salzburg bewahrt, im Druck vorliegen. Dann erst wird sich Schafhäutl's Urteil, der mit begeisterten Worten die grosse Originalität und die Gedankentiefe seiner Kirchenkompositionen preist, auf seine Wahrheit prüfen lassen. Sicher ist aber heut wohl schon, dass Michael auf diesem Gebiete einen ehrenvollen Platz dicht neben seinem Bruder und auch neben Mozart beanspruchen darf; letzterer hing, wie bekannt, mit inniger Verehrung an dem älteren Freunde. Ein rührender Beweis dieser Freundschaft ist uns aufbewahrt. Mozart fand im Jahre 1783 bei seinem Salzburger Besuche Haydn krank und voller Sorge vor, er sollte für den Erzbischof zwei Duette für Violine und Viola komponieren und konnte in seinem Zustande nicht damit fertig werden. Mozart war sofort bereit, sie für ihn, und zwar in „Haydn's Stile“, zu schreiben, sie wurden dem Erzbischof unter Haydn's Namen eingereicht. Michael hat die Handschrift des jungen, genialen Freundes wie ein Heiligtum bewahrt und später freimütig über den Vorgang berichtet.

Ein sympathisches Bild ist es, das uns der Lebensspiegel des vor hundert Jahren Entschlafenen zurückwirft. Wir sehen eine hochbegabte Künstlernatur in rastloser Arbeit, fern von allem Streben nach Ruhm und Ehre sein ihm anvertrautes Pfund verwalten, in schlichter Treue auf seinem schwierigen Posten ausharren, einzig seine geliebte Kunst, ihre Würde und Hoheit als Richtschnur im Auge. Möchte ein Denkmal, wie es liebende Freundeshände vor 100 Jahren auf dem alten, schönen Friedhof von St. Peter in Salzburg stifteten, ihm in symbolischer Weise in den Herzen aller deutschen, gleichgesinnten Kunstgenossen errichtet bleiben.

„Alte" und „neue" Methodik.

Von

Eugen Tetzel.

„Dem Ehrgeiz der Neuerung setzt sich der Mut, das Hergebrachte zu behaupten, mit Naturnotwendigkeit entgegen."
Leopold von Ranke.

Die reine Erkenntnis und die ungetrübte Darstellung der Wahrheit finden in einer Seite der menschlichen Natur einen argen Feind: in seinem „Ehrgeiz der Neuerung". Es ist dies sein Bestreben, eine Wahrheit, welche oft nur eine Modifikation einer früheren, vielleicht etwas einseitigen Auffassung oder pedantischen Darstellung ist, als eine Errungenschaft von epochemachender Bedeutung hinzustellen, welche die Anschauungen früherer Zeit als ganz irrtümlich erscheinen lassen und neue Grundlagen der Erkenntnis an ihre Stelle setzen soll. Um das Gegensätzliche der neuen Auffassung recht eindringlich zu betonen, übertreibt man nach der andern Richtung; um den „alten Irrtum" recht grell hinzustellen, wird man ungerecht gegen „alte unumstössliche Wahrheiten"; statt dankbar die mühsam im Laufe der Jahrhunderte errichteten Fundamente als Ausgangspunkte weiterer Erkenntnis zu betrachten, reisst man dieselben nieder und setzt neue an ihre Stelle, deren Wert oft mehr als zweifelhaft ist.

Wir erleben in heutiger Zeit solche Revolutionen auf den Gebieten der Religion, Moral und Kunst. Solange es sich nun um persönliche Auffassung, um Glaubenssache und ästhetische Wertung handelt, welche sich nicht allgemeingiltig und logisch zwingend beweisen lassen, ist man ebensowenig imstande, Ansichten, welche man nicht teilt, wirksam zu bekämpfen.

Die Zeit mit ihrer alles nivellierenden Kraft muss da ihre Wirkung tun. Auch die Musik in ästhetischer Beziehung gehört dazu. Wenn beim Anhören gewisser Musik der Eine vor Begeisterung ausser sich gerät, kann der Andere manchmal nur über beide den Kopf schütteln. Handelt es sich jedoch um das Handwerkzeug zur Ausführung von Musik, handelt es sich um Sachen wie Anschlag, Tonbildung, Technik, kurz um Methodik des Klavierspiels, so befinden wir uns schon auf festerem Boden. Wir können die von der Natur gegebenen Vorbedingungen untersuchen und feststellen, wir müssen gewisse Wahrheiten erkennen, wenn wir logisch zu denken imstande sind, und viele althergebrachte anerkennen, wenn wir ehrlich sein wollen. Die erste Bedingung auf dem Gebiete der Methodik ist daher, dass etwaige Neuerungen sachlich zweifellos ausgedrückt und klar bewiesen werden, und es ist sehnlichst zu wünschen, dass das beteiligte Publikum und besonders die Fachkreise, solche sensationellen Schriften von diesen Gesichtspunkten aus genauer prüfen, als dies bisweilen geschieht! Welchen Schaden kann sonst ein Charlatan anrichten, wenn seine sinnlosen Behauptungen als eine mit jeder andern gleichberechtigte „individuelle Anschauung" ohne langes Bedenken angenommen werden!

Der Philosoph Locke sagt einmal: „Der beste Weg, zur Wahrheit zu gelangen, ist dieser, dass man die Dinge untersucht, wie sie wirklich sind, und nicht schliesst, sie wären so, wie es uns andere zu glauben gelehrt haben." Liegen die Dinge so einfach, wie bei den Bedingungen des Anschlags und der Technik, so kann der Einzelne diesen Weg betreten, ohne die Gefahr sich zu verirren.

Eine Hauptfrage, von deren Entscheidung das Verhältnis von Tonbildung, Anschlag, Technik und Vortrag abhängt, ist folgende: Welchen Einfluss kann nach der Beschaffenheit der Mechanik und nach den Naturgesetzen die verschiedenartigste Anschlagsweise auf die Qualität des erzeugten Tones haben? Untersuchen wir zur Lösung derselben den Hammermechanismus.

Die Hammermechanik des Klavieres ist seit der Erard'schen Verbesserung von Broadwood's Erfindung im wesentlichen dieselbe geblieben. Sie bedingt, dass der Hammer die letzte Strecke seines Weges aus der Ruhelage zum Anschlagspunkt der Saite nur im freien Fluge zurücklegen kann, da der „Stecher" vermöge der „Auslösung" in einer Lage des Hammers (etwa 5 mm von der Saite entfernt) von seinem Angriffspunkt abgleitet. Dadurch ist jede Verbindung zwischen Taste und Hammer unterbrochen, sodass letzterer durch langsames Senken der Taste überhaupt nicht gegen die Saite gedrückt werden kann. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem Hammerklavier und dem alten „Clavichord", welches auch nach dem Anschlag des Metallstiftes durch nachträglichen Druck eine Modifikation des ausklingenden Tones erlaubte, die unter dem Namen „Bebung" bekannt ist. Beim Hammermechanismus ist eine solche nachträgliche Beeinflussung des Klanges ohne nochmaliges Anschlagen natürlich ausgeschlossen. Der Hammer kann nur an die Saite schlagen, wenn die ihm durch den Stoss gegebene Bewegung schnell genug war, sich vermöge der Schwungkraft über den Punkt hinaus fortzusetzen, bis zu welchem der Hammer geschoben wird. Der Hammer, welcher (besonders bei der wagerecht liegenden Mechanik des Flügels) schon allein durch seine eigene Schwere zurücksinken würde, wird von der Saite mit einer Energie zurückgeschleudert, welche seiner früheren Schwungkraft entspricht. Daraus folgt mit logischer Not-

wendigkeit: Dicht vor, während und nach dem Anschlagsmoment des Hammers ist jede mechanische Verbindung zwischen Taste und Hammer aufgehoben. Derselbe gehorcht daher ausschliesslich den ballistischen Gesetzen, der Lehre von der Bewegung geworfener, frei fliegender Körper. Ein frei fliegender Körper, dessen Bahn bestimmt ist, kann dieselbe nur verschieden schnell zurücklegen. Der Klavierhammer kann also durch die verschiedensten Anschlagsarten nur eine Beeinflussung erfahren, die der verschiedenen Schnelligkeit. Die Schnelligkeit des Hammers ist aber nur die äussere Folgeerscheinung der Kraft des Anschlags. Die Kraft des Anschlags kann geregelt werden durch entsprechende Verhältnisse von Anschlagsmasse, Muskelkraft und Bewegung. Je grösser erstere ist, desto leichter überwindet sie die mechanischen Widerstände, desto leichter verwandelt sie die „Trägheit" der ruhenden Gewichtsmasse des Hammers in lebendige Kraft, deren Intensität sich in der Schnelligkeit der Bewegung äussert. Da das Gewicht des einzelnen Hammers sich gleich bleibt, so hängt es nur von seiner Schnelligkeit ab, wieweit er die Saite aus der Ruhelage zu drängen vermag. Von der Schwingungsweite hängt jedoch die Tonstärke ab. Also können die verschiedenartigsten Anschlagsweisen nur auf die Tonstärke einen Einfluss üben, welche von der Schnelligkeit der Hammerbewegung abhängt. Letztere wird wieder von der Schnelligkeit bedingt, mit der die Taste niedergedrückt wird. Gleiche Bewegung der Taste und somit gleiche Schnelligkeit des Hammers muss also immer dieselbe Klangwirkung des einzelnen Tones hervorbringen, sofern nicht durch Pedalanwendung ein Unterschied bewirkt wird. Verschieden schnelle Bewegung der Taste und somit des Hammers, daher entsprechende verschiedene Tonstärke sind also die einzigen sachlichen Unterschiede, welche möglich sind, wie man auch die Finger, Hände oder Arme vor, während oder nach dem Anschlagsmoment bewegen mag! Der einzelne Ton kann also keinen von seiner Tonstärke unabhängigen Klangcharakter besitzen, noch kann er bei gleicher Tonstärke hart oder weich sein.

Aber spricht man nicht mit Recht von dem wundervollen Anschlag eines Rubinstein oder von dem stechend harten manches modernen Virtuosen oder von dem plumpen Anschlag eines Anfängers? Allerdings mit vollem Recht, wenn man sich bewusst ist, dass alle diese Ausdrücke sich nicht auf die Beschaffenheit des Einzeltones, sondern auf die ästhetisch-künstlerische Wirkung seiner Anwendung beziehen.

Dieselbe Tonstärke kann je nach ihrer Anwendung sowohl einen relativ harten als einen relativ weichen Charakter annehmen. Alles in der Welt will relativ beurteilt sein, besonders aber die Ausdrucksmittel in der Kunst. Es gibt keine Farbe, welche in der Malerei nicht angewandt werden könnte, nur muss dies in künstlerischer Weise geschehen! Falsch angewandt aber kann jede Farbe matt und wirkungslos oder unschön und beleidigend für das ästhetische Empfinden erscheinen; daran ist aber nicht die Farbe an sich, sondern ihre unkünstlerische Verwendung schuld! Ebenso gibt es kaum eine Tonstärke, welche in der Musik nicht angewendet werden könnte, nur muss dies in künstlerischer Weise geschehen! Falsch angewandt aber kann jede Tonstärke matt und wirkungslos oder unschön und beleidigend für das ästhetische Empfinden erscheinen; daran ist aber nicht die Beschaffenheit des Tones an sich, sondern ihre unkünstlerische Verwendung schuld!

Die Kunst des Anschlags besteht also in der Fähigkeit, alle einzelnen Tonstärken den künstlerischen Gesetzen des Gegensatzes und der Steigerung entsprechend abzumessen. Das ist aber hauptsächlich eine Tätigkeit der geistigen und seelischen Fähigkeiten, welche in den Gliedmassen willige und geschulte Diener finden muss! Daraus erklärt es sich sehr leicht, weshalb wirklich feinfühlige musikalische Naturen ohne weiteres auch einen guten Anschlag haben, ihr Ohr leitet eben ihre Finger!

Wie grotesk komisch erscheint angesichts des wahren Sachverhaltes jeder Versuch, eine alleinseligmachende Anschlagsmethode aufzustellen, wie Emil Söchting das in seiner „Lehre vom freien Fall" tut: „Der freie Fall hat bei allen Spielern ohne Ausnahme (!) einen weichen, einschmeichelnden, seelenvollen (!) Ton zur Folge."! Soll die Tonstärke der künstlerischen Absicht entsprechend gelingen, so kann das wahrlich nicht erreicht werden durch „ein Aufgeben des direkten Willens im Moment der Tonbildung!" Meiner Erfahrung und Ueberzeugung nach kann dies nur durch ein bewusstes Abmessen der Kraft und Bewegung geschehen, während der „freie Fall" als Ergebnis fremder, schwer in ihrer Wirkung im voraus zu beurteilender Kräfte eine künstlerische Beherrschung der Tonbildung gänzlich ausschliesst!

Wir haben vorhin gesehen, dass der einzelne Ton eine Beurteilung seiner künstlerischen Qualität überhaupt nicht zulässt. Letztere ergibt sich erst aus seiner Anwendung. Sofern die Tonstärke einen gewissen Maximalgrad nicht überschreitet, kann eine jede Abstufung derselben künstlerisch wirksam sein, d. h. der leiseste Ton braucht nicht matt, dünn oder trocken, der stärkste Anschlag nicht spitz, hart oder beleidigend zu wirken.

Dieses künstlerische Abmessen der Tonstärke berücksichtigt den beabsichtigten Charakter der Melodie, die Verhältnisse der gleichzeitig

erklingenden und die Verhältnisse der auf einander folgenden Töne. Steht die Tonstärke mit dem beabsichtigten Charakter der Melodie im Widerspruch, so wirkt sie entweder matt, trocken und dünn, oder im entgegengesetzten Falle plump, hart und stechend (z. B. ein Wiegenlied mit dem Anschlag eines modernen Konzertes). Wird eine Melodie sehr vollstimmig und stark begleitet, so müssen die einzelnen Melodietöne sehr stark sein, um als solche durchzudringen, und dürfen dies ohne die Gefahr, zu brutal zu erscheinen, da das Ohr durch die allgemeine Tonstärke betäubt ist. Dieselbe Tonstärke würde dagegen allein oder bei ganz leiser Begleitung unerträglich wirken, da das lauschende Ohr empfindlich ist. Ebenso wird man einzelne mit sforzato bezeichnete Töne einer sehr starken Tonfolge mit einem Anschlag geben müssen und dürfen, der an sich sehr hart wirken würde.

Der Anschlag klingt auch trocken und kalt, wenn die melodischen Beziehungen nicht durch entsprechende dynamische Verhältnisse verständlich und wirkungsvoll dargestellt werden, dagegen voll und warm, wenn die Tonstärke voll befriedigend und die dynamischen Abstufungen von warmer Empfindung geleitet sind. Dass ein guter Anschlag also nicht ein- für allemal durch diesen oder jenen Gebrauch der Gliedmassen verbürgt wird, sondern das Ergebnis des Gefühlslebens und der künstlerischen Reife ist, wäre hiermit wohl hinreichend erwiesen.

Es handelt sich nun noch darum, wie man die technische Beherrschung erlangt, welche ein Gelingen der beabsichtigten Klangwirkung gewährleistet. Wir haben vorher festgestellt, dass die einzige Nüancierfähigkeit des Anschlags in der von künstlerisch zielbewusster Absicht geleiteten Verwendung verschiedener Tonstärken besteht, und dass letztere nur durch verschiedene Schnelligkeit der Anschlagsbewegung der Taste und somit des Hammers bedingt werden. Welcher Art das Gewicht und die Oberflächenbeschaffenheit der Anschlagsmasse ist, spielt zwar subjektiv eine Rolle, ist jedoch objektiv ganz gleichgiltig, sofern die Taste ebenso schnell niedergedrückt wird. Man kann die Taste mit der schwersten Last von stahlharter Oberflächenbeschaffenheit niederdrücken und doch den leisesten oder gar keinen Anschlag erzielen, sobald die Last sich entsprechend langsam senkte. Andererseits weiss jeder Leser, wie empfindlich das Ohr durch den ungeschickten Anschlag der zartesten, schmiegsamsten Kinderhand verletzt werden kann. Die zur Erzeugung grösserer Tonstärke erforderliche grössere Schnelligkeit verlangt aber naturgemäss mehr lebendige Kraft als die geringere. Es war jedoch schon vorhin erwähnt, dass die lebendige Kraft des Anschlags eine Mischung aus dem Gewicht der Anschlagsmasse und deren mehr oder weniger durch Anwendung der Muskelkraft unterstützter Bewegung ist. Je grösser das Gewicht der Anschlagsmasse, desto weniger Muskelkraft ist erforderlich, um den Widerstand der Hammermechanik zu überwinden. Da aber das Gewicht der Anschlagsmasse durch die natürliche Beschaffenheit der Gliedmassen gegeben und bei gleicher Anwendung unveränderlich ist, die Muskelkraft jedoch schwerer zu berechnen und gewissen Schwankungen durch körperliche Ermüdung unterworfen, so bietet die schwerere Anschlagsmasse bessere Chancen, die beabsichtigte Tonstärke genau abzumessen. Daraus folgt, dass die fleischige Bauart des Spielapparates in musikalischer Hinsicht der knöchernen, mageren gegenüber im Vorteil ist, welche letztere die fehlende Gewichtsmasse durch Muskelkraft ersetzen muss, wenn ein grosser Ton erzielt werden soll, und daher leichter der Gefahr unterliegt, durch krampfhafte Anstrengung über das Ziel hinauszugehen, zu stark zu spielen und, was das wichtigste dabei ist, durch diese Ueberanstrengung die genaue Herrschaft über die Muskeln und somit die Nüancierfähigkeit zu verlieren. Der feinfühligere Zuhörer hat dann den Eindruck eines „harten Anschlags".

Durch entsprechende Behandlung des Spielapparates kann aber das Gewicht der Anschlagsmasse bei demselben Spieler ganz bedeutend wechseln, indem entweder nur der Finger oder teilweise bis gänzlich die Hand, der Unter- und der Oberarm als zusammengehörige Gewichtsmasse gefühlt und benutzt werden. Dies kann natürlich nur durch eine gewisse Versteifung der Muskeln und somit der Gelenke geschehen, welche jedoch immer nur soweit geschehen darf, als es für den erwähnten Zweck erforderlich ist. Diese Versteifung geschieht übrigens bei jedem Spieler von selbst, wenn er stark anschlagen will, da bei unverändert ganz losen Gelenken jede Kraftäusserung ausgeschlossen ist. Nur durch ein Ruhen des Armes auf den Fingern finden dieselben einen entsprechenden Gegendruck, welcher ihnen ermöglicht, ihre ganze Kraft auszunützen, ähnlich wie die einengenden Wände eines Bohrlochs dem Dynamit erst den geeigneten Widerstand bieten, seine ungeheure Gewalt zu entwickeln. Wo kein Widerstand, ist auch keine Kraftäusserung möglich! Für geringe Kraftäusserung genügt jedoch die „Trägheit" der Handmasse als Widerstand. Da sie nun durch die Versteifung der Muskeln ihre Bewegungsfreiheit und Spielfähigkeit entsprechend einbüsst, so ist es immer ratsam, alle Muskeln und „Gelenke so locker zu lassen, als unter den gegebenen Bedingungen möglich ist". (Neuer Lehrgang des Klavierspiels von Eugen Tetzel.) Eine langsame Tonfolge kann auch bei schwer lastendem Arm ganz leise gespielt werden, da, wie wir gesehen haben, nicht der Druck, sondern die Schnelligkeit der Anschlagsbewegung ausschlag-

gebend ist. Da jedoch hierfür kein Grund, wohl aber ein solcher zum Gegenteil vorhanden ist, so wird man in diesem Falle den Arm anheben, dass er nicht im mindesten auf den Fingern ruht, das Handgelenk also ganz lose ist. Unumgänglich nötig wird dies, wenn eine ganz leise Tonfolge sehr schnell gespielt werden soll. Ist aber eine Cantilene zu spielen, bei welcher die Töne in mässiger Schnelligkeit folgen und die verschiedensten Tonstärken aufweisen, etwa der Mittelsatz von Chopin's Fantaisie-Impromptu, so wird man den Arm genau der beabsichtigten Tonstärke entsprechend mehr oder weniger auf den spielenden Fingern ruhen lassen, wodurch oft wellenartige Druckäusserungen nötig werden, welche am besten durch wellenartige Armbewegungen erzielt werden. In gewissem Grade finden solche Wellenbewegungen auch bei schnellen technischen Figuren und Passagen zweckmässige Anwendung, sodass für den Zuschauer die soviel weniger in die Augen fallende Fingertätigkeit ganz zu verschwinden scheint, und es den Anschein hat, als streiche man die Läufe auf die Tastatur mit dem biegsamen Arm, wie der Maler die Farben auf die Leinwand mit dem biegsamen Spachtel oder Pinsel. Dass dies aber eben nur so scheint, dass die Finger der eigentliche Spielapparat sind, welche den Arm tragen und fortbewegen, wie die Beine den Körper, das wird kein Vernünftiger in Frage stellen! Die geschickte Ausnutzung des Armgewichts zur Erreichung der dynamischen Schattierungen kommt natürlich überhaupt erst für Vorgeschrittene in Betracht, welche sich zuvor eine genügende Beherrschung der Finger angeeignet haben. Die Grundlagen der „Mechanik" bestehen selbstverständlich in der Schulung der Einzelbewegungen der Finger. Denn was man auch anschlagen mag, ob einzelne Töne, Intervalle oder Akkorde, ob Tonfolgen, Tonleitern oder Arpeggien, alles fordert gewissermassen ein Selbstbewusstsein der Finger, von dessen Intensität das sichere Zurechtfinden auf Grund der Tonvorstellung und des zweckmässigen Fingersatzes abhängt. Je nach dem Grade des Talentes wird mehr der Fingersatz oder mehr die Tonvorstellung die führende Rolle übernehmen. Wodurch sollte dieses Selbstbewusstsein der Finger besser entwickelt werden können, als durch besondere Uebung jedes einzelnen?! Ferner muss der Finger nach einem Anschlagsmoment wieder gehoben werden, um für einen weiteren Gebrauch schlagfertig zu sein. Ausserdem verlangt das Fortschreiten einer Legatoverbindung zunächst schon aus musikalischen Gründen ein genaues „Ablösen". Da nun im gewöhnlichen Leben die Beugemuskeln der Finger fortwährend, die Streckmuskeln dagegen, welche die Finger heben, so gut wie garnicht geübt werden, so ist es besonders wichtig, diese vernachlässigte Bewegungsform durch sogen. „Klopfübungen" zu pflegen, sintemalen klanglich unsauberes und technisch mangelhaftes Spiel ihren Grund in einer solchen Lässigkeit der Streckmuskeln haben!

(Schluss folgt.)

Die Aesthetik des Klavierspiels.

Von

Dr. Adolph Kullak.

Vierte, neu bearbeitete und reich vermehrte Auflage, herausgegeben von Dr. Walter Niemann.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Zum vierten Male ist Adolph Kullak's „Aesthetik des Klavierspiels" in neuem Gewande vor das Publikum getreten. Nur die erste, im Jahre 1860 erfolgte Veröffentlichung stand unter der Redaktion des früh verstorbenen Verfassers; die beiden nächsten Auflagen (1876 und 1889) wurden von Dr. Hans Bischoff (dem Herausgeber der kritischen Bach-Ausgabe) bearbeitet, enthielten indessen nur wenige und nicht erhebliche Abweichungen vom Original. Dagegen ist dem Werke jetzt eine durchgreifendere Umgestaltung durch Dr. Walter Niemann zuteil geworden. Ohne die leitenden Gedanken oder den Text Kullak's zu verändern, hat es der Herausgeber verstanden, den Wert des Buches für unsere Zeit zu erhöhen. Liegt doch der Schwerpunkt desselben, wie schon Dr. Bischoff in seinem Vorwort von 1876 hervorhob, ungeachtet seines Titels, nicht in der ästhetischen Betrachtung, sondern auf historischem und pädagogischem Gebiet. Es ist der Hauptsache nach als eine geistvoll geschriebene Methodik oder, besser gesagt, Geschichte der Methodik des Klavierspiels aufzufassen. Richtig erkannte Dr. Niemann, dass, wenn es seine bisherige Bedeutung als Schulwerk dieser Gattung auch in der Gegenwart behaupten soll, die Entwicklung der beiden letzten Jahrzehnte, wie sie durch neuere Unterrichtsmethoden und moderne Klavierkomposition bedingt wurde, nicht fehlen darf. So fand eingehende Würdigung namentlich jener auf physiologisch-wissenschaft

licher Basis aufgebaute Schriftenkreis, welcher der Lehre Deppes und deren Fortbildung durch Clark-Steiniger, E. Caland, T. Bandmann, R. M. Breithaupt, F. A. Steinhausen und einige andere zu verdanken ist.

Der Herausgeber blieb indessen bei diesen Ergänzungen nicht stehen, sondern hat in dankenswerter Weise auch zahlreiche Lücken in der Darstellung der älteren Literatur ausgefüllt, viel interessantes Detail hinzugefügt, manche allgemein gehaltene Behauptung Kullak's durch Beispiele treffend illustriert und dadurch dem Verständnisse der Leser näher gebracht. Die Art und Weise, wie Dr. Niemann seine Aufgabe erfasst hat, kennzeichnet den jetzigen Standpunkt der Musikwissenschaft. Es spricht daraus der Geist historischer Treue und Genauigkeit, sowie einer vorurteilslos prüfenden Kritik, der auch an scheinbar Nebensächlichem nicht achtlos vorübergeht, sondern darin vielfach Ansätze zur Entwicklung oder Verbindungsfäden zwischen Vergangenem und Künftigem erkennt.

In ihrer jetzigen Fassung kann Kullak's Aesthetik des Klavierspiels geradezu als ein Kompendium der Methodik gelten, und zwar sowohl in Bezug auf das Technisch-Mechanische als auf Vortrag, Geschmack und Geist dieser Kunst. Das Werk ist daher interessant und nutzbringend für die Fachmusiker und Pädagogen, wie auch für alle Laien höherer Bildung, welche mit dem Klavier in Beziehung stehen. Es verschafft in vortrefflicher Weise einen Ueberblick über den Werdegang des Pianistentums und kann durch die zahlreichen Hinweise auf die einschlägige Literatur zugleich als Ratgeber für Spezialstudien verschiedenster Art dienen. — Gegenüber dem wirklichen Verdienst, das sich Dr. Niemann durch diese gediegene Neubearbeitung erworben hat, seien ihm vereinzelte sprachliche Sünden und stilistische Unebenheiten nicht weiter angerechnet, obwohl sie inmitten der durchweg formvollendeten Ausdrucksweise A. Kullak's bisweilen recht störend wirken. Vermutlich wird aber der Herausgeber diese kleinen Mängel nachträglich selbst herausfühlen und bei einer späteren Auflage beseitigen.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Konservatorium der Musik in Bielefeld, Direktor Traugott Ochs, berichtet in seinem zweiten Jahresbericht über das erfreuliche Aufblühen des jungen Instituts. Die Schülerzahl, einschliesslich der Hospitanten, betrug am Schluss des zweiten Jahres bereits 211. Die Anstalt übersiedelte im letzten Jahre in ein neues, von der Stadt überlassenes Unterrichtsgebäude, die erweiterten Räume ermöglichten die Einführung neuer Fächer, u. a. ist die Ausbildung von Orgelspielern durch die Beschaffung eines zweimanualigen Pedalharmoniums dem Stundenplan eingefügt. In das Lehrerkollegium traten Fr. Dr. Wagemann (Klavier) und Hr. Hermann Vieth (Klavier und Komposition) ein. Oeffentliche Vortrags-Uebungen fanden, je 4, Ende März und Anfang August statt, ferner wurde von den Lehrern und vorgeschrittenen Schülern im Januar ein Philharmonisches Volks-Konzert im Stadttheater veranstaltet. Das neue Schuljahr beginnt Mitte September.

Das Konservatorium der Musik zu Heidelberg, Direktion Otto Seelig und Heinrich Neal, schloss sein 12. Schuljahr mit einem Bestand von 153 Eleven ab, von denen 14 Schulgeldermässigungen erhielten. Im Laufe des Jahres fanden 11 Aufführungen statt, von denen 6 öffentlich waren, darunter eine Mozart- und eine Schumann-Gedächtnisfeier. An den Musikgeschichtsunterricht schlossen sich Gesangs-Aufführungen einzelner Szenen aus Wagner's „Rheingold" und „Walküre". Herr A. Kriczek aus Mannheim hielt im April und Mai Kurse für Handkultur ab, die als Unterstützungsmittel zur Ausbildung der Klaviertechnik dienen sollen. Für den Lehrkörper neu gewonnen sind Kapellmeister K. Bartosch (Violine) und Frau Berta Asinelli (Italienisch). Das neue Schuljahr beginnt am 18. September.

Der Musikschriftsteller August Spanuth aus Amerika und der Spanier Alberto Jonás wurden für das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin verpflichtet.

Die Rollfuss'sche Musikakademie für Damen in Dresden hat durch den Tod der Königl. sächs. Kammervirtuosin Frl. Doris Böhme einen herben Verlust erlitten. Sie war eine überaus feinsinnige Pianistin und ausgezeichnete Lehrerin, die seit Jahren mit grossem Erfolg an der Anstalt wirkte.

Die Akademie der Tonkunst in München, deren Organisation im Sommer 1905 eine durchgreifende Aenderung erfahren hat, wurde im abgelaufenen Studienjahre von insgesamt 346 Studierenden besucht; hiervon gehörten der Akademie für die höhere Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik 142 männliche und 142 weibliche Studierende an, von denen 87 bezw. 83 bayerischer Nationalität waren, ferner dem Seminar zur Ausbildung für den Lehrberuf im Klavierspiel 14 Teilnehmer, von denen 9 auch die Akademie besuchten, und der Vorschule für die Orchesterinstrumente 43 Schüler (38 männliche und 5 weibliche); ausser-

dem waren 2 Hospitanten und 12 Hospitantinnen zum Chorgesangsunterricht zugelassen. Den von Dr. Wilhelm Königswarter gestifteten Ehrenpreis für dramatischen Gesang und musikalische Komposition im Betrage von 500 M. erhielt für 1906 Frl. Frieda Koerber aus Rothenburg o. T., das für Studierende des Klavierspiels als Hauptfach bestimmte Stipendium der Joseph Giehr'schen Stipendienstiftung Frl. Laura Koeppel aus Regen. Das Stipendium aus dem Liszt-Stipendienfonds erhielt die Schülerin Auguste Möstel aus Landshut. Vier Studierenden und zwei Elevinnen sind vom Kultusministerium Reisestipendien zum Besuche der Aufführungen in Bayreuth gewährt worden.

Dem Krefelder Konservatorium der Musik ist von der Stadt Krefeld der Titel Städtisches Konservatorium verliehen worden. Es wurde ein Vertrag zwischen der Institutsleitung und der Stadtverwaltung geschlossen, der die Rechte und Pflichten beider Teile festlegt. Die Lehrkräfte des Konservatoriums wurden zur Mitwirkung in den Konzerten der Konzertgesellschaft verpflichtet. Eine städtische Musikkommission erhält die Aufsichtsrechte über den Unterrichtsbetrieb und die Schlussprüfungen des Konservatoriums; die Reifezeugnisse werden von der Stadtverwaltung mit einem entsprechenden Stempel und vom Oberbürgermeister mit der Unterschrift versehen. Das Institut bleibt Eigentum des Direktors Karl Pieper in Krefeld; die Schülerfrequenz betrug im letzten Jahre 444, darunter waren 98 auswärtige Schüler.

Am Schlesischen Konservatorium zu Breslau, Direktor Johannes Starcke, fanden im Juli Prüfungen nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes statt. Als Prüfungskommissar fungierte Kapellmeister Georg Riemenschneider. Die Prüfung bestanden die Damen M. Schramm und E. Urban, Klavier, Herr K. Brosch, Orgel und Klavier, Herr E. Völkel, Orgel. Den beiden Letztgenannten wurde in der Orgelprüfung das Prädikat „sehr gut" zuerteilt.

Vermischte Nachrichten.

Professor Engelbert Humperdinck erhielt den Kronenorden 3. Klasse.

Gustav Beckmann, Organist und Gesanglehrer zu Essen, wurde zum Königl. Musikdirektor ernannt.

Der Komponist und Musikschriftsteller Hermann Kipper zu Köln erhielt den Professortitel.

Professor Wilhelm Weber in Augsburg erhielt von der französischen Regierung die Palmen eines „Officier d'académie" verliehen.

Professor Degner aus Weimar wurde an Stelle des von seinem Amte zurückgetretenen Professor Naumann als akademischer Musikdirektor nach Jena berufen.

Professor Georg Schmole, der langjährige hochgeschätzte Lehrer am Dresdner Königl. Konservatorium, starb am 1. August zu Dresden im 60. Lebensjahre.

In Berneck, einem kleinen fränkischen Städtchen in der Nähe Bayreuth's, wurde von den Einwohnern auf einem am Fusse des Schlossberges inmitten der Ruinen der Burg Wallenrode, der Felsen und alten Bäume gelegenen Naturtheater ein Volksschauspiel: „Die Wallenroder von Berneck" von Franz Dittmar, mit Musik von Dr. Heinrich Schmidt, aufgeführt. Das dreiaktige Drama schildert zunächst die Einführung des Christentums in die Ansiedelungen des Fichtelgebirges und den Kampf des slavischen Heidentums gegen das Deutschtum, in dem die Wallenroder als Retter der deutschen Ansiedler erscheinen. Danach entrollt sich ein glanzvolles Bild aus der romantischen Ritterzeit. Der Nürnberger Patrizier Paumgartner, der auf der Burg Wallenrode gefangen sass, wird von den Nürnbergern, die die Burg erobern, befreit. Im dritten Teil wird ein populärer Held der Befreiungskriege, Blücher, der vor gerade 100 Jahren in Berneck weilte, eingeführt, wie er einen Familienkonflikt des Wallenroder Geschlechts in patriotischer Weise löst. An der Aufführung, die der Regisseur des Berliner Lessingtheaters, Herr Lenoir, leitete, nahmen etwa 200 Personen teil, die sich fast durchweg gewandt auf der Bühne bewegten. Die Chöre, sowie die Einleitungs- und die Schlussmusik sind volkstümlich und gefällig gehalten. Der Zuschauerraum fasst gegen 1000 Sitzplätze und etwa 600 Stehplätze und war nahezu ausverkauft. Das Stück und die Aufführung fanden grossen Beifall.

Am 21. August waren 50 Jahre verflossen, seitdem der Komponist Peter Joseph von Lindpaintner auf einer Ferienreise zu Nonnenbach bei Friedrichshafen am Bodensee aus dem Leben schied. Lindpaintner war Hofkapellmeister am Stuttgarter Königl. Theater und hat als ausgezeichneter Dirigent die Hofkapelle zu rühmenswerter Höhe geführt. Als Komponist war er sehr fruchtbar, obgleich von seinen 24 Opern heut kaum noch eine lebensfähig sein mag. Unter seinen zahlreichen Liedern errang sich besonders „Die Fahnenwacht" eine ausserordentliche Popularität.

In Heidelberg wurde an dem Hause Hauptstrasse 160, in dem Robert Schumann von 1829 bis 1830 als Student wohnte, eine Gedenktafel angebracht.

Das Programm für das „Händel-Fest", welches in Berlin vom 25. bis 28. Oktober unter dem Protektorat des Kronprinzen stattfindet, ist jetzt

festgestellt. Es gelangen zur Aufführung: „Israel in Egypten“ unter Leitung von Professor Siegfried Ochs; „Instrumentalwerke“ und die „Cäcilienode“ unter Leitung von Professor Joseph Joachim; „Belsazar“ unter Leitung von Professor Georg Schumann. Die Veranstaltung wird durch ein Vormittags-Konzert beschlossen, in welchem ausschliesslich Kammermusikwerke zu Gehör kommen. Als Solisten sind gewonnen: Frau Kammersängerin Emilie Herzog, Berlin, Frl. Agnes Hermann, Strassburg, Fr. de Haan-Manifarges, Rotterdam, Frl. Bella Alten, New York, Johannes Messchaert, Frankfurt a. M., Felix Senius, Petersburg und die Hofopernsänger Paul Knüpfer und Putnam Griswold, Berlin. Den chorischen und instrumentalen Teil übernehmen Chor und Orchester der Königlichen Hochschule, der Philharmonische Chor, die Sing-Akademie und das Philharmonische Orchester.

Der fünfte Band der kolossalen Biographie Richard Wagner's von Mr. William Aston Ellis ist soeben erschienen. Der Verfasser widmet den neuen Band ausschliesslich der Betrachtung des Jahres 1855, in welchem Wagner fünf Monate in London zubrachte. Zu dieser Zeit leitete er bekanntlich die von der Londoner „Philharmony Society“ veranstalteten Konzerte. Dass Wagner damals in England völlig missverstanden wurde, ist bekannt, und dass die damaligen Musikkritiken — milde ausgedrückt — höchst kurios waren, ist ebenfalls heutzutage auch in England anerkannt. Mr. Ellis druckt in seinem Werke all die damaligen Presskommentare über Wagner's frühere Opern ab. So lesen wir denn zu unserer Erbauung z. B., dass die Ouvertüre zum „Tannhäuser“ „bedeutungslose Kakophonie ist und dergleichen mehr. Nachdem Wagner London verlassen hatte, schrieb der damalige Musikkritiker der „Times“, Mr. Davison: „Wagner ist kein Tonkünstler; er ist nichts weiter als ein Theoretiker.“ Der sechste Band wird die nächsten sechs Jahre im Leben des Komponisten umfassen.

Die zahlreichen Gastspiele deutscher Dirigenten in Paris in der verflossenen Saison haben zur Folge, dass das Colonne-Orchester schon im September d. J. mit seinem berühmten Leiter zu einem „Beethoven-Berlioz-Fest“ nach Berlin zu kommen beabsichtigt. Nun hat auch das nicht minder angesehene Lamoureux-Orchester, das Camille Chevillard leitet, Deutschland seinen Besuch in Aussicht gestellt. Es wird seine interessante Konzertreise noch vor Beginn der neuen Spielzeit, in der ersten Oktoberhälfte beginnen und zuerst in Berlin konzertieren, dann die Tournee in Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., Mannheim, Hannover und Hamburg fortsetzen.

Von einem französischen Konsortium werden die Tonsetzer aller Länder zu einem Wettbewerb aufgefordert. Das Preisausschreiben des „Concours Général de Musique“ hat folgende Abteilungen: 1. Oper oder lyrisches Drama (30000 Frank), 2. Komische Oper (12000 Frank), 3. Ballett oder Ballettpantomime (8000 Frank), 4. Trio für Klavier, Violine und Cello (3000 Frank), Sonate für Klavier und Violine (2000 Frank). Die dramatischen Kompositionen, die den ersten Preis der Jury erhalten, werden im Theater zu Monaco oder auf einer grösseren Pariser Bühne zur Darstellung gebracht. Der „Concours Général de Musique“ gewährleistet den preisgekrönten Komponisten nicht allein die ausgeworfene Geldprämie, sondern auch die Mitbesitzerschaft an ihren Partituren, die allerdings bei der Firma C. Astruc et Cie., bezw. der „Société Musicale“ verlegt werden müssen. Die Textbücher zu den dramatischen Kompositionen können vom Komponisten selbst oder einem anderen Autor geschrieben sein. Vorschriften über Anzahl der Akte und Szenen werden nicht gemacht; nur muss die Aufführungszeit eine normale sein. Das Ballett muss den künstlerischen und choreographischen Anforderungen einer grossen Bühne entsprechen, das Trio wie die Sonate müssen den Charakter von Kammermusikwerken tragen. Die Einsendungsfrist läuft am 31. Oktober 1906 ab. Zu den Preisrichtern gehören: Saint-Saëns, Massenet, Gailhard, Albert Carré, d'Indy, Lecocq, Wormser, Chevillard, Taffanel und Catulle Mendès.

Aus Jerusalem kommt die Nachricht, dass daselbst vor kurzem ein neuer Hymnus der Paläologen gefunden worden. Er ist in einer wertvollen Musikhandschrift der Bibliotheca Hierosolymitana (unter No. 31) enthalten, die auf dem Hagion Oros (Athos) im Jahre 1140 n. Chr. geschrieben ist. Der Hymnus bezieht sich daher mit aller Wahrscheinlichkeit auf den Kaiser Johannes Paläologos, den Bruder und Vorgänger Konstantins, des letzten Griechenkaisers. Es steht noch nicht sicher fest, ob dieser Hymnus verschieden ist von dem in Athen im Jahre 1904 durch D. Kamburoglus unter den Handschriften der Nationalbibliothek entdeckten, der sich auf Konstantinos Paläologos bezieht. Zusammen mit dem Hymnus befinden sich in der Jerusalemer Handschrift noch einige „königliche Tischlieder“.

Die amerikanische Regierung ist bemüht, die eigenartige und für die Entwicklungsgeschichte der Musik äusserst interessante und wertvolle Indianermusik in einer Sammlung zu vereinigen. Mit der Ausführung dieser Arbeit wurde der Musiker Harold A. Loring beauftragt, der bereits seit einem Jahre beschäftigt ist, die Melodien und Texte der Indianergesänge in den verschiedenen Sangesweisen und Idiomen der noch vorhandenen Indianerstämme zusammenzutragen, und von dessen Tätigkeit jetzt zum ersten Male etwas bekannt wird. Er hat die elf Sioux-Reservationen besucht. Trotzdem wird er mindestens noch $1^1/_2$ Jahre zur Bewältigung seiner Aufgabe brauchen, zumal viele der Stämme weit ab in unwirtlichem Lande wohnen.

Auch die Zusammenstellung des reichen Stoffes dürfte noch eine längere Reihe von Jahren in Anspruch nehmen. Loring wird überallhin von zwei Indianerpolizisten und einem Dolmetscher begleitet; er selbst versteht nur die Sprache der Sioux. Beim Aufnehmen der Lieder verfährt er folgendermassen: Er lässt sich die Gesänge von einem älteren Stammesmitglied in einem Zelt vorsingen, meistens unter Trommelbegleitung, aber so langsam wie möglich, und schreibt entweder die Melodie in Noten nach, oder nimmt sie mittels phonographischer Platte auf. Manchmal geschieht beides zugleich, sodass sich die Notenschrift an der Platte des Phonographen nachprüfen lässt. Vielfach müssen die Vortragenden, wenn sie überhaupt in Worten singen, eingehende Erklärungen des Textes machen, damit der oft rätselhafte Sinn des Textes verständlich wird. Dieser Teil des Werkes dürfte nicht nur den Musikhistorikern, sondern auch den Mythologen eine willkommene Bereichernng ihrer Wissenschaft bedeuten, da er geeignet erscheint, manche Lücke in der indianischen Mythologie auszufüllen.

Bücher und Musikalien.

Lonis Pabst, op. 41. Nordische Sommernacht. Stimmungsbilder für Klavier.
— op. 43. Ballszene.
— op. 44. Windesrauschen.

P. Pabst, Leipzig.

In dem op. 41, „Nordische Sommernacht“, bietet Lonis Pabst fein umrissene Zeichnungen, dem Natnrleben abgelauschte Stimmungsmomente, die in ihrem natürlichen und tiefen Empfindungsgehalte sehr sympathisch berühren und infolge ihrer vornehmen musikalischen Einkleidung sich als gute Hausmusik ganz von selbst empfehlen. Die „Ballszene“, op. 43, ist ein Konzertwalzer besserer Art von zwar eindringlicher, aber keineswegs etwa zudringlicher Melodie, der dem etwas vorgeschrittenen Schüler zur Erholung vorgelegt und auch als hübsches wirkungsvolles Vortragsstück gegeben werden kann. Eine gute Vortragsstudie für gebrochenes Akkordspiel und Ausführung von Melodie und Begleitung in ein und derselben Hand bietet Pabst's Konzert-Etude op. 44 „Windesrauschen“, ein feines und mittlerer Virtuosität zuneigendes Stück, das wohl verdient, in dem Unterrichtsplane eine Stelle zu finden. Alle drei besprochenen Werke zeichnen sich in gleicher Weise auch durch vortrefflichen Klaviersatz und genaue Beachtung der Wirkungskraft des Instrnmentes ans.

Alberto Williams: 50 Miniatures.
— op. 47. Drei Berceusen f. Pfte.

Schlesinger'sche Musikalienhandlung, Berlin.

Alberto Williams' fünfzig Miniaturen, welche die op. 30, 31, 34, 35 und 38 bilden und hier in einer Bandausgabe erschienen, erinnern nach Form, Anlage und Inhalt an ähnliche Werke von Th. Kirchner. Es sind kurze Stückchen, musikalische Aphorismen, kleine, teils heitere, teils ernste Geschichten, die sich in den meisten Fällen durch feine Pointen auszeichnen und auch durch variierenden Inhalt von einander abheben. Eine Auswahl unter diesen Miniaturbildchen bereitet Spielern und Hörern Genuss. Die drei Berceusen (op. 47) sind, streng genommen, keine eigentlichen „Wiegenlieder“, dazu sind sie äusserlich viel zu kompliziert und technisch anspruchsvoll, innerlich zu leidenschaftlich erregt, zu leidenschaftsvoll und infolge hiervon auch in harmonischer Beziehung zu raffiniert zugespitzt. Aber als Klavierstücke sind sie interessant, stellen an die Ausführung ziemlich hohe Anforderungen und werden anch ohne besonderes Programm und ohne Etikette ihren Weg finden.

Nordische Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ausgabe mit deutschem Text.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Vorliegende, vom Verlag sehr gut ausgestattete Sammlung enthält elf Gesänge von nordischen Tondichtern älterer nnd neuerer Zeit, nämlich Bechgard, Bendix, Gade, Grieg, Gröndahl, Hartmann, Heise, Lange-Müller, Sinding, Sjögren und Stenhammar, die längst in der musikalischen Welt einen guten Ruf geniessen. Das singende Publikum empfängt damit Proben nordischer Lyrik, die in ihrer Zartheit, Gefühlsreinheit und Anmut jederzeit willkommen sein werden. Die Texte sind von Berufenen sehr gut übersetzt, und die Lieder eignen sich ebensowohl für den Vortrag im Hause, wie auch im Konzertsaale.

Fünfzig deutsche Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von M. Friedrichs.

Breitkopf und Härtel, Leipzig.

In dem hier angezeigten, 82 Druckseiten starken Bande ist ein Stück Volkskunst enthalten, „die von vielen namenlosen Leuten, unter denen der Einzelne nicht aus der Menge heranstritt, in längst entschwundener Zeit ausgeübt worden ist“. Der reiche Inhalt setzt sich zusammen aus Wiegenliedern, Reiterliedchen, Tierliedern, Reigen- und Tanzliedern, Balladen und Umsingeliedern. Den Beschluss machen mehrere Lieder gemischten Inhalts. M. Friedrichs hat mit grossem Fleiss gesammelt und mit lobenswertester Umsicht sein überreiches Material gesichtet. Die Pianofortebegleitung hält sich in engsten Grenzen und ist ohne weiteres von jeglichem auszuführen. In der trefflich geschriebenen Einleitung weist Heraus-

geber auf die leisen Umwandlungen des Kinderliedes zur Volksweise, auf seine Melodie, seinen Text und auf das Kinderlied im Zusammenhange mit der Kindertätigkeit überhaupt hin und gibt zu vielen Liedern noch besondere Nachweise betr. Erscheinen, Herkunft und Bedeutung im Kulturleben deutscher Vorzeit. In Summa: eine der allerbesten Sammlungen, die wir besitzen. Eltern und Erzieher mögen ihr Augenmerk darauf richten und werden sammt den Kindern viele Freude daran haben.

Bernhard Sekles, op. 13. Liebeslieder.
Ernst Baeker, op. 11. Schlichte Weisen.

D. Rahter, Leipzig.

Slavische und romanische Dichtungen liegen den „Liebesliedern" (op. 13) von Bernhard Sekles zu Grunde und verleihen ihnen zugleich ein bestimmtes und eigentümliches Gepräge. Sämtliche Lieder sind abgestimmt auf einen Ton bald mehr unterdrückter, bald unverhohlen hervortretender Leidenschaft und streben mit bestem Erfolge an, die Liebe in ihrem eigensten Wesen und ihren unendlich wechselnden Begleiterscheinungen zu schildern. Sekles hat viele Tonfarben und musikalische Streiflichter zur Verfügung und ist nicht arm an Erfindung. Gute harmonische und rhythmische Einfälle tun noch das Uebrige, um seine Liebeslieder in besonderer Weise anziehend und eigenartig zu machen, sodass sie sicherlich bald einen grossen Kreis von Freunden finden werden.

Auch Ernst Baeker's „Schlichte Weisen" (op. 11) haben slavische Volksdichtungen als Untergrund. Es sind ohne Ausnahme sehr zarte und höchst eigenartige Tondichtungen, die sich häufig des eigentlich volkstümlichen Tones befleissigen und beinahe alle vorwiegend elegischen Charakters sind. Die Lieder werden bei feinfühligem Vortrage ganz ausserordentlich wirken und sind umsomehr empfehlenswert, als sich der Komponist darin von allem Gewöhnlichen und Alltäglichen fern hält, vielmehr seine eigenen Wege geht und aus eigenen, reichlich vorhandenen Mitteln heraus zu schaffen versteht.

Eugen Segnitz.

Meinungs-Austausch.

Ein Abonnent aus Triest ersucht die Leser des „Kl.-L." um Beantwortung der nachstehenden Fragen:

1. Lässt sich das Ueben der Klavierwerke (nicht mechanische Etuden) mit Erfolg auch auf den stummen Klaviaturen vornehmen, oder ist dieser Uebungs-Modus etwa mit irgend einem Nachteil verbunden? (Rein mechanische Uebungen werden natürlich besser auf stummen Uebungsklaviaturen ausgeführt.)
2. Welche Fabrik in Oesterreich liefert stumme Klaviaturen?
3. Welches ist die beste sowohl technische als musikalische Vorschule zu den Werken Schumann's?

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

— Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet. —

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Jul. Hey's Gesangschule.
Berlin W., Elsholzstrasse 5 II,
am Botanischen Garten.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Gaisbergstrasse 17 II.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse:
von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode Viardôt-Garcia.
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.**
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Bayreuther Eindrücke.

Von

José Vianna da Motta.

In den Chor: wie herrlich weit der Meister es doch gebracht habe, dass er die Festspiele begründen konnte und diese so glänzend zur allgemeinen Anerkennung gelangt sind, dass seit vielen Jahren sämtliche Aufführungen ausverkauft sind — vermag ich nicht einzustimmen, da ich nur noch verhältnismässig selten auf ein Verständnis für das Wesen dieser Festspiele treffe. Zwar dass ein Teil der Kritik den „Verfall" Bayreuths ausposaunt, kann uns nicht beunruhigen; eine solche Kritik hat es immer gegeben und wird es immer geben, nicht sie verhindert das Verständnis Bayreuth's. Es scheint vielmehr tief begründet im Geist der Zeit, dass selbst Bereitwillige Bayreuth gegenüber verständnislos bleiben trotz der künstlerischen Taten, die sie dort erleben und die mit nichts sonst in unserem Kunstleben zu vergleichen sind, und trotz der vielen vorzüglichen aufklärenden Schriften und Artikel, die doch wenigstens die Augen dafür öffnen könnten. Aber Bayreuth erlebt man eben nicht mit den Augen, sondern mit dem Herzen, und das lässt sich nicht lehren.

„Wer ist der Gral?
Das sagt sich nicht."

Und doch versucht man immer wieder, es zu sagen. Vielleicht verhilft man so doch manchem zum Erlebnis Bayreuth's.

Der anscheinend unausrottbare Grundirrtum über Bayreuth ist der, dass diese Festspiele weiter nichts bedeuten als „Musteraufführungen".*) Man geht dorthin in der Erwartung einer blossen Theateraufführung, in der alles mit der Vollkommenheit einer Maschine sich abspielen soll, und entrüstet sich dann über jede, auch die geringste menschliche Unvollkommenheit. Man hört dort öfter ausrufen: „Hier stelle ich eben die höchsten Anforderungen" —. Ja freilich, an den gewöhnlichen Theatern stellt man ja die Anforderungen so niedrig, dass man die gröbsten Stilfehler höchst nachsichtig hinnimmt, aber nach Bayreuth geht man um zu kritisieren — anstatt dass man hingehen sollte um zu lernen.

Man versteht das zunächst nicht, dass eine absolute Vollendung nicht existieren kann,

*) „. . . Bedingung hierfür ist die Ausserordentlichkeit in allem und jedem. Dagegen erwähnen wir, dass alle sogenannten „Mustervorstellungen" bisher nie den Boden des alltäglichen Theaterverkehrs verliessen und sich eigentlich nur als durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte theatralische Virtuosenleistungen zu erkennen gaben und als solche aufgenommen wurden". (Wagner.) Genau auf demselben Standpunkt stehen heute noch alle sog „Festspiele".

solange Menschen — eben Menschen sind, und übersieht dann ungerechterweise, dass in Bayreuth der tatsächlich höchste Grad der Vollendung erreicht wird, der heute erreicht werden kann, zwar nicht die absolute, aber doch die relative Vollendung, d. h. der Gipfel der heutigen dramatischen Kunst.

Hier höre ich einwenden: „Halt! höchstens der musikdramatischen Kunst.“ Und damit berühren wir einen anderen verhängnisvollen Irrtum über Bayreuth und die Kunst R. Wagner's überhaupt. Diese Kunst, die ganz ideal ist in ihrem Inhalt wie in ihren Mitteln, wird durch eine eigentümliche Verdrehung des Begriffs vom Gesamtkunstwerk als eine Steigerung noch der realistischen aufgefasst, weil sie sich an sämtliche Sinne, an den ganzen Menschen richtet. Der realistische Stil, der unsere Bühne beherrscht, diese Kunst, die nur dann real, wahr zu sein glaubt, wenn sie das Leben möglichst niedrig darstellt, und selbst vor Shakespeare nicht zurückschreckt, die verdrängt im Publikum die Sehnsucht nach einer idealen Kunst, die verhindert das Verständnis, dass Bayreuth kein Muster-, sondern ein Idealtheater ist.

Aber „nur einem edlen Bedürfnisse kann sich das Weihevolle darbieten“, nach einem schönen Worte Wagner's, „und nichts kann die schöne Erscheinung fördern, als die Stärkung der Sehnsucht nach ihr.“

„Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet:
Zum Ideale führt einer, der andere zum Tode.“

Wer nicht mit Schiller diese Sehnsucht aus dem Leben zum Ideale empfindet, dem bleibt Bayreuth — ein Theater unter vielen andern.

Ueber die Berechtigung einer Kunst, die das Leben nur kopiert, will ich garnicht streiten, im Gegenteil, ich verstehe sie, auch bin ich nicht so beschränkt, zu verkennen, dass in den edleren Werken dieser Richtung etwas mehr gegeben wird als eine Photographie des Lebens. Aber dass sie die einzige sei, die wir noch brauchen, dagegen werden sich doch hoffentlich noch viele energisch sträuben, denn „berechtigt“ mag diese sein, die andere aber ist „unentbehrlich“. Und diese ideale, erhabene Kunst Wagner's will man womöglich in realistischem Stil dargestellt sehen und wundert sich dann, dass Wotan, Tristan, Parsifal sich anders bewegen als — wir. Wir sind so stark schon gewöhnt, auf der Bühne immer nur „uns“ zu sehen, unsere tägliche Welt, dass wir keine andere mehr verstehen, die über unsere Erfahrung hinausgeht. In seinen hochinteressanten, so treuen Aufzeichnungen über die „Bühnenproben zu den Festspielen 1876“ bezeichnet Heinrich Porges als die Forderung Wagner's für die Inszenierung seiner Nibelungen: eine Verbindung stilisierter Kunst mit der Naturwahrheit.*) Das ist es, was nirgends ausser Bayreuth auch nur angestrebt wird, überall ist die Sphäre des Regisseurs von der des Kapellmeisters reinlich geschieden, während dort das Gesamtkunstwerk in vollendeter Einheitlichkeit aller Mittel zur Darstellung kommt. Diese Einheitlichkeit ist so vollkommen, dass alles sich wie mühelos abspielt, denn Kunst hört auf, es zu sein, wenn sie als Kunst ins Bewusstsein eintritt, sagt der Meister.

Die Notwendigkeit der Stilisierung, die manchen befremdet, ergibt sich, abgesehen vom Stoffe, schon aus der Teilnahme der Musik am Drama. Denn die Musik ist der mächtige Schoss, aus dem die Handlung geboren worden, die ja nichts weiter ist als die sichtbar gewordene Musik, und diese, die Musik gewordene Handlung, gibt der ganzen Darstellung ihre Gesetze. Wie Appia in seinem tiefsinnigen Buch über „Die Musik und die Inszenierung“ (Bruckmann, München) vortrefflich sagt, lässt die Musik dem Darsteller gar keine Freiheit zu willkürlichen Bewegungen, sie misst die Zeit (was ohne weiteres einleuchtet), aber auch den Raum.**) Wehe dem Darsteller, dessen Bewegungen nicht mit ihrem musikalischen Ausdruck genau zusammenfallen oder der einen Augenblick seine Teilnahme an der Handlung vergisst. Hier erkennen wir die ganze Tiefe des Wagner'schen Wortes, dass die richtige Ausführung eines Musikstückes vollständig abhängt vom richtigen Tempo. Im musikalischen Drama muss das richtige Tempo auf die ganze Bühne ausgedehnt werden, vom Darsteller bis zu dem letzten Wolkenzug und der letzten elektrischen Lampe. Es ist

---

*) In unseren Opernhäusern versteht man unter Stilisierung nur Konvention, Unnatur. „Eine ideale Natürlichkeit und eine ganz zur Natur gewordene Idealität“ verlangte dagegen Wagner.

**) Schon Goethe sagte, dass das Drama mit Musik vor dem nur Gesprochenen es voraus habe, „dass Deklamation, Mass, Ausdruck, Bewegungen vom Dichter auf den Darsteller übertragen werden“ (Wilhelm Meister)

nun bekannt, dass die Musik alle täglichen Ausdrucksformen dehnt. Wollte ein Komponist ein gesprochenes Drama so komponieren, dass die Worte sich mit derselben Raschheit singen liessen, wie sie gesprochen werden, seine Musik würde alle Intensität verlieren und ein verwirrendes Kaleidoskop von wechselnden Empfindungen werden. Wenn ein Sänger nun zu der notwendigen Breite des Gesanges, der selbst im höchsten Affekt immer noch breiter ist als die Wirklichkeit, rasche Bewegungen machte wie in der Wirklichkeit, so würde sein Spiel hin und her pendeln zwischen nervöser, unmotivierter Hast und lebloser Ruhe. Deshalb verlangte Wagner edle Ruhe und Sparsamkeit der Bewegungen, genau der Musik entsprechend. Es muss eben das richtige Tempo gefunden werden.

Aber noch mehr. Die Musik verleiht jeder Situation, selbst dem vorübergehenden Moment, eine so tiefe Bedeutung, dass der Darsteller wohl bedacht sein muss, jede seiner Stellungen zu einem plastischen Bilde zu erheben. Mit feinem Gefühl, in welchem eine Vorahnung Wagner's liegt, sagt A. W. von Schlegel, dass auch die dramatische Kunst ihre kontemplative Seite hat, und wo die vernachlässigt wird, da erzeugt die Darstellung statt der inneren Musik, die sie begleiten sollte, durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserem Gemüt. Von dem antiken Drama sagt er, dass es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und in der französischen Tragödie findet er „die Heiligkeit des Moments nicht genug verehrt, der Handelnde wie der Zuschauer wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben“. Was würde er vom modernen Drama sagen . . . !

Der Darsteller im Musikdrama muss verkörperte Musik sein. Denn natürlich darf er die Bewegungen, trotzdem sie rhythmisch sein müssen, doch nicht steif nach dem Takte machen. Als die Künstler, die in diesem Festspieljahr diese Verkörperung der Musik am vollendetsten verwirklichten, nenne ich Frau Reuss-Belce, die man gern in jedem Augenblick photographiert hätte, Dr. Briesemeister, Hans Breuer. Bei Frau Wittich war ein edles Streben danach, aber noch nicht völlig zur Natur geworden.

Aber das richtige Tempo erstreckt sich in Bayreuth eben auf das ganze Bühnenbild. Die erstaunliche Verschmelzung der Lichteffekte und Scenenverwandlungen mit dem Ausdruck der Musik ist das Verdienst Siegfried Wagner's, dessen peinvoll genaue Arbeit in dieser Richtung wenige bemerken, weil eben alles — so selbstverständlich wirkt. Der Zauber des Waldes und des Sonnenscheins im 2. Akt Siegfried's hat aber doch Aufsehen erregt. Anderes hat bei manchem Befremden und Kritiklust erweckt. Man sollte sich aber in Bayreuth nicht so leicht zur Kritik hinreissen lassen, denn bei einer zweiten, dritten Aufführung wird einem die tiefe Weisheit jener Züge klar und man nimmt die Kritik beschämt zurück.

Das richtige Tempo gibt die richtigen Masse für alles. Dieses Massvolle in Bayreuth zeigt den verschrieenen „Romantiker“ Wagner, der angeblich ewig im „Delirium“ schwebte, als edlen Klassiker im besten Sinne des Wortes. Selbst im Sturm der höchsten Leidenschaft verlässt uns nie das Gefühl einer edlen Ruhe, einer schmerzlosen aesthetischen Anschauung. Und unsere Ergriffenheit dort ist immer eine erhebende, während sie hier draussen uns oft so niederdrückt, dass wir vom Theater noch kleinmütiger ins Leben zurückkehren, als wir vorher waren.

Schliesslich offenbart uns noch dieses richtige Tempo das vollkommene Gleichgewicht aller Teile in dem Ganzen. Es wölbt sich zu einem mächtigen, aber übersichtlichen Bau, der gewiss einen langen, tiefen Atem verlangt, um ihn aufzunehmen, aber in dem jeder Teil unter sich und im Verhältnis zum Ganzen wohl abgewogen ist. Wenn nur das erste Gefühl der ungewohnten Grösse überwunden ist, wird dort niemand die gefürchteten Längen empfinden.

Ueber den Stil dieser Aufführungen äusserte ich eingehender, was mir am wichtigsten erschien. Ueber die Einzelleistungen, auf die das Publikum leider immer noch das grösste Gewicht legt, werde ich kürzer sein. Nicht als ob ich die vortrefflichen Künstler, die mit bewunderungswürdiger Hingabe sich dort dem Kunstwerk und einem ihnen sonst fremden Stil unterordnen, nicht nach der richtigen Höhe ihrer Leistungen schätzte, weit davon. Sondern weil ein anderer verderblicher Irrtum des Publikums ist, zu glauben, dass, um gute Aufführungen zu erzielen, es genüge, die „berühmtesten“ Künstler zusammenzustellen. Nach diesem Prinzip hätten London und New-York allerdings die besten Opernhäuser. Aber es muss betont werden, dass der Stil der Aufführung viel höher steht und dass der richtige Stil durch eine Stargesell-

schaft gerade zerstört wird. Ausserdem reist man nicht nach Bayreuth, um möglichst viele berühmte Sänger auf einmal zu hören, sondern um den Parsifal, den Nibelungenring in festlicher Weihe und der vom Schöpfer gewollten Ausführung zu hören. Das sollte man nie vergessen.

Eine (mild gesagt) ungerechte Insinuation ist es, der Festspielleitung die Schuld zu geben, wenn ein Sänger nicht dem Ideal entspricht, das man sich von einer Rolle gemacht hat. Niemand besser als sie, ja viel feiner und tiefer als wir alle, erkennt die Mängel eines Künstlers. Aber wer ist daran schuld, dass nicht mehr Künstler den Aufgaben gewachsen sind, die ihnen in Bayreuth gestellt werden? Wer anders als wir, die wir dem Meister nicht die Gründung seiner Stilbildungsschule ermöglicht haben? Es ist klar, dass der instrumentale Teil der Ausführung dort wie überall höher steht als im ganzen der gesangliche, weil unsere Instrumentalerziehung viel besser ist als die gesangliche und gar die dramatische. Aber ist es nicht erstaunlich, was man dort erreicht, selbst ohne des Meisters Autorität? Wo hört man sonst solche klangreichen, dramatisch bewegten Chöre? wo sieht man sonst einen vorher unbekannten Künstler plötzlich zur höchsten Bedeutung sich entwickeln? Ja selbst die vortrefflichsten Künstler wachsen dort zu ungeahnten Leistungen, wie Frl. Destinn, Bertram, Frau Sucher, die unvergessliche Isolde, die es aber nach Chamberlain nur dort war und ausserhalb Bayreuth's nur „eine gute Opernleistung" bot! Das ist der segensreiche Einfluss Bayreuth's (der leider aber noch nicht immer über Bayreuth hinausreicht).

(Schluss folgt.)

„Alte" und „neue" Methodik.

Von

Eugen Tetzel.

(Schluss.)

Das Kind, welches im Begriff ist, laufen zu lernen, hebt instinktiv aus vererbter Gewohnheit die Beinchen. Es hat aber nur zwei Füsse, welche abwechselnd gebraucht werden, und bei denen es ganz gleichgiltig ist, wohin sie treten. Die Hand dagegen hat fünf Finger, von denen eine bestimmte Auswahl in bestimmter Reihenfolge bestimmte Tasten in bestimmter Rhythmisierung anschlagen soll! Das setzt Selbstbewusstsein, Beherrschung und Unabhängigkeit der Finger voraus, welche demgemäss von Anfang an geschult werden müssen.

Das erkannten die Pädagogen stets als die wahre Grundlage der Technik und suchten dieselbe in allerdings übertriebener, einseitiger, pedantischer Weise zu entwickeln. Sie verlangten starre Unbeweglichkeit der Hand, unnatürlich eingedrückte Handhaltung, legten Geldstücke auf den Handrücken, welche bei den Uebungen nicht herunterfallen durften, erfanden „Handleiter", „Technik-Tische" und „Technik-Klaviere" u. s. w. Ausserdem erfanden oder benutzten sie endlose Mengen von Fingerübungen und Etüden, als ob die Menge des Materials einen zweckmässigen Gebrauch der Glieder und Muskeln erzwingen könnte. Auch machten sie einen zu frühzeitigen Gebrauch der später so nützlichen, ja unerlässlichen „Fesselübungen", meistens sogar als erste Uebung, wodurch der junge Anfänger schwer geschädigt wird, da er seine Muskeln und Gelenke krampfhaft steif macht. Die Neigung, dies zu tun, haben die meisten Anfänger, sobald sie auch nur eine Taste leise anschlagen sollen. Da jedoch die Beherrschung der Gelenke die wichtigste Fähigkeit des Klavierspielers ist und die Fingerfertigkeit sich nur bei ursprünglich lockeren Gelenken entwickeln kann, ist es ebenso falsch wie die Anwendung der Fesselübungen, sogleich „Gewichtsspiel", „Armtragung" u. dergl. vom Anfänger zu verlangen, bevor er weiss, wie er seine Finger halten, setzen und regieren soll. Dass er dies schliesslich trotz einer so verkehrten Anleitung lernen kann, hat seinen Grund darin, dass er eben von selbst macht, was nun einmal beim Klavierspiel nicht unterlassen werden kann, nämlich die Finger heben, fühlen und unabhängig machen lernt.

Ja, weshalb verteidige ich denn eigentlich etwas, das selbstverständlich ist und das garnicht unterlassen werden kann? Weil Propheten unter uns erstanden sind, welche der Welt haarklein beweisen, dass man vor ihnen nicht wusste, wie man Klavierspielen lernt! Dass es Klavierkünstler und Klaviermeister gegeben hat wie Hummel und Liszt um nur diese beiden Namen zu nennen, das macht nichts! —

Doch lasse ich die Vertreter der modernen Methodik einmal selbst sprechen! Die Leser gewinnen dadurch Gelegenheit, sich selbst ein Urteil zu bilden!

Monatsschrift „Die Frau“ April 1903 „Tonbildung und Technik auf dem Klavier“ von Tony Bandmann:

„Das Klavierspiel besteht aus einer ununterbrochenen Kette von „Würfen“ der Hand.“

„Die Hauptschwierigkeit, den Wurf zu erlernen, besteht nicht in der Ausführung desselben. Sobald man den Trick herausgefunden hat, ist der Wurf kinderleicht!“

„Im Gegensatz zu der alten Methode muss die Uebung mit schnellen Tonfolgen beginnen, um nach und nach zu den langsamen überzugehen.“

Rudolph Maria Breithaupt: „Die natürliche Klaviertechnik“:

„Der leichte Arm ist physiologisch völlig verkehrt und völlig falsch.“

„Die sogenannte „Fingerfertigkeit“ ist nicht Uebungssache, auch keine Muskelsache, sondern zu einem guten Teil mit Sache bewusster Herrschaft über die Gelenke.“

„Geschwindigkeit oder Geläufigkeit kann daher durch Uebungen weder eingeübt und studiert noch gesteigert werden.“

„Wer den Tonleiterschwung hat, bedarf keiner besonderen Studien oder gar kindischer — Untersatzübungen.“

„Daraus folgt logischer Weise, dass jedes Untergreifen des Daumens falsch ist; denn es unterbindet ja die Armrückung.“

„Man sage jedem Kinde: „Puste den 3. (oder 4.) Finger weg und falle mit der Hand weiter auf den Daumen“ oder „Puste mal den alten Daumen weg und falle mit der Hand auf den 3. (oder 4.) Finger.“

„Das Ausklingen eines Tones mit dem Erklingen eines zweiten in genauesten Kontakt zu bringen, ist eine Kunst, die allerdings nicht durch den alten Fingerschlag möglich.“

„Das non legato (freie Gewichtsspiel) ist das Fundament aller Anschlags- und Spielarten.“

„Man spielt nicht mit Fingern, sondern mit Gewicht. Finger und Hände sind blosse Gewichtsträger, sonst nichts. Gewicht ist alles!“

„Der Triller ist ein absolutes Nichtfingerspiel, ein Spiel ruhender Finger ohne Hebung und falschen Muskelzug, ein seitliches Schütteln einer leichtgespannten Hohlhand.“

„Das echte staccato ist ein leichtes Lüften der ganzen Masse, ein federleichtes Tragen derselben vom Rücken und der Schulter aus, — ein glitschiges Bibbern“.

„Man suche nach dem Gewichtsfall dem Ton durch eine Gleitbewegung auf der Taste (hinaus oder hinein) einen klanglichen Nachhall zu geben.“

„Der echte Skalenton ist ein echter Basenton.“

„Nur der mit höchster Auslösung (Elastizität der Muskelspannung) gegebene Tiefdruck erzeugt den echten Gesangston. Dieser Tiefdruck ist nicht nur ein Produkt der echten Rückenspannung, sondern auch der Anteilnahme des ganzen Oberkörpers. Hierbei wirkt selbst die Bauchmuskulatur, wie die der Oberschenkel, mit. Der Rumpf richtet sich auf, der Thorax wölbt sich, der ganze elastisch gespannte Oberkörper neigt sich vornüber und legt sich in das Instrument. Dieses gibt sanft nach und ermöglicht es dem nachdrängenden Oberkörper, den Ton in voller Weichheit und ruhiger Breite (auch mit höchstem Nachdruck und grösster Geschwindigkeit) auszuprägen.“

„Man „singt“ also mit der durchgeistigten Spitze, — aus dem Arm und Rücken, d. h. mit dem Hirn.“

„Je mehr Schweiss, desto mehr Temperament.“ —

Doch kehren wir nach diesen Citaten zu unserer eigenen Sache zurück. Wir haben gesehen, dass der Anfänger zu allererst die Anschlagsbewegung des einzelnen Fingers üben muss, und zwar bei ganz leichtem Arm und lockeren Gelenken. Allerdings soll er dabei die Hand ruhig halten; doch muss sie deshalb gezwungen sein? Alle solche Uebertreibungen sind den unberufenen Musiklehrern zur Last zu legen, deren es natürlich jederzeit genug gegeben hat und noch gibt; doch auf solche Rücksicht zu nehmen, kann nur vorübergehend interessieren. Ich werde daher rein sachlich fortfahren.

Das Legato hat einen doppelten Begriff. In musikalischer Beziehung versteht man darunter einen klangvollen Anschlagscharakter, wie er nur unter Zuhilfenahme des Armes zu erzielen ist, und welcher melodisch nüanciert oder an passender Stelle durch Anwendung des sogen. „legatissimo“ eine dem Gesangsportamento ähnliche Wirkung hervorbringt.

In technischer Beziehung versteht man unter legato die Spielweise, bei welcher jede Taste solange niedergehalten bleibt, bis eine andere angeschlagen ist. Das ist also nur Sache der Finger und muss im Pianissimo mit leichtem Arm und lockeren Gelenken geschehen. Bei sehr schnellen Pianissimo-Läufen kann es eintreten, dass durch das Anheben des Armes und den leichten Anschlag der Finger die Tonfolge nicht gebunden scheint, was übrigens auch vom Spielraum der Dämpfer abhängt. Es ist jedoch sehr reizvoll und wird oft vom Komponisten durch den Ausdruck „leggiero“ verlangt. Eine andere Art des Leggiero wird durch Schütteln des Unterarms (Drehen der „Elle“ und „Speiche“ um ihren gemeinsamen Schwerpunkt) erreicht und ist erforderlich, wenn höhere und tiefere Töne in schneller Folge beständig abwechseln. (Z. B. letzt-Etude vom ersten Heft der „Schule der Geläufigkeit“ von Czerny.) Hierbei bleibt die Fingertätig-

keit natürlich dieselbe wie bei ruhiger Hand, und hat in Verbindung mit der Schüttelung des Armes einen staccatoähnlichen Anschlag zur Folge, den man auch non legato nennt. Meistens bedeutet „non legato" aber eine dem Klavier-Portamento ähnliche Anschlagsweise. Beim Portamento bleibt das Armgewicht eine Zeitlang auf jeder einzelnen Taste ruhen, bis es mit einer wellenartigen Bewegung aufgehoben wird, um sich mit weich lastendem Druck auf die Taste der nächsten Note zu senken.

Was das Staccato betrifft, so ist dies allerdings in den Lehrbüchern ausserordentlich pedantisch dargestellt worden. Man unterschied: Fingergelenk-, Handgelenk-, Ellenbogengelenk- und Armgelenkstaccato. Ein Fingergelenkstaccato ist nur in seltenen Fällen notwendig, wenn nämlich ein Staccato einzelner Finger verlangt wird, während andere Finger derselben Hand Töne auszuhalten haben. Dasselbe ist sehr schwer, wenn es wirklich ohne jede Beihilfe der Hand in schneller Tonfolge geschehen muss. Wenn nur ein Finger gefesselt ist, können die Finger durch die vorher erwähnte Schüttelbewegung unterstützt werden. Weshalb man aber bei einfachen Staccatoläufen auf die Ausnützung des Handgelenkes verzichten sollte, ist durch vernünftige Gründe wohl nicht zu vertreten!

Die Handgelenkmuskeln, d. h. die Handbeuge- und Handstreckmuskeln besitzen eine unvergleichlich grössere Energie als die Fingermuskeln, welche zudem durch die häufige Anwendung im gewöhnlichen Leben noch besonders geübt ist. Da trotz der Stärke der Muskeln die Hand einen ausserordentlich kurzen Hebel bildet, so bietet sie die geschickteste Anschlagsmasse für so kurze, zuckende, fortwährend ihre Richtung in das Gegenteil umwandelnde Bewegungen, wie sie das Staccato erfordert. Damit ist jedoch die Anteilnahme anderer Bewegungen keineswegs ausgeschlossen, sondern im Gegenteil erforderlich, zweckmässig oder indifferent! So müssen die Finger bei Staccatoläufen doch stets Greif- oder Anschlagsbewegungen machen, ja selbst Untersetz- und Uebersetzstellungen einnehmen! Auch der Arm wird teils, wenn er locker ist, geringe Reflexbewegungen machen, welche sich aus den Hebelgesetzen ergeben, teils wird man ihn nach Belieben bewegen, soweit dies zweckdienlich ist und die Schnelligkeit der Anschlagsfolge es erlaubt. Letzteres wird jedoch meistens nur beim Portamento, einzelnen Anschlagsmomenten und dem Einsatz von Cantilenen und deren Phrasen empfehlenswert oder möglich sein. Würde man als Achsenpunkt der Hauptbewegung das Ellenbogen- oder das Schultergelenk annehmen, so würde die Anschlagsmasse zu plump, der Hebel zu lang, als dass er für sehr schnelle Bewegungen geschickt genug oder mindestens dem Schüler empfehlenswert wäre. Wenn ein Virtuose so etwas gelegentlich macht, so ist das seine Sache! Jedenfalls ist die Tätigkeit des Handgelenkes in den meisten Fällen ganz unerlässlich, mag sie auch so minimal sein, dass sie sich der Wahrnehmung des Beobachters entzieht. Aber gerade diese fast unmerkliche, aber doch so präzis zuckende Handgelenkbewegung erfordert ein sorgfältiges, lange Zeit fortgesetztes Studium, ehe sie die mühelose Leichtigkeit erreicht, welche in der Klavierliteratur so oft verlangt wird. Wie gering die Bewegung in der praktischen Anwendung aber auch sein mag, es handelt sich im Grunde doch um die Ausbildung der Kraft und Geschicklichkeit der Beuge- und Streckmuskeln der Hand. Dieselben werden zweifellos am besten genau in derselben Weise geübt, wie die Fingermuskeln; d. h. der Arm wird durch Anheben leicht gemacht, sodass das Handgelenk einziger und neutraler Achsenpunkt der Handbewegung wird, welche hierbei am besten blitzschnell nieder- und ebenso schnell wieder aufwärts auszuführen ist, wo die Hand geraume Zeit verweilt, um den Vorgang stets mit höchster Energie zu wiederholen. In demselben Masse, wie im Laufe des Studiums die Anschlagsfolge beschleunigt wird, ist dann die Anschlagsweite zu verringern.

Schliesslich bliebe noch etwas über die Phrasierung zu sagen. Das Ende eines Phrasierungsbogens verlangt bekanntlich keineswegs immer, wenn auch oft, ein Abheben der Hand, wohl aber stets ein Anheben des Gewichtes der Anschlagsmasse! Es handelt sich also bei der Kunst der Phrasierung nicht etwa um die äusserlichen Forderungen des Bindens und Absetzens allein, sondern in viel höherem Grade noch um die fein abschattierten Nüancen, welche nur durch eine vollkommene Beherrschung des Armgewichts erreicht werden können. Der Arm muss alle Grade vom blossen Fingerspiel bis zum völligen Lasten in der Gewalt haben, um dies den ästhetischen Gesetzen der Melodik entsprechend auszunützen. Aber auch bei Figuren, bei denen das melodische Element hinter das spielfreudige, technische, zurücktritt, ist eine solche Ausnützung des Eigengewichtes der Armmasse zugunsten der dynamischen und rhythmischen Verhältnisse mehr oder weniger am Platze. Dass dies aber Fingerfertigkeit voraussetzt und nicht heranbildet, ist nach dem Gesagten leicht einzusehen. In der Verkennung dieser Tatsache und ihrer Verkehrung in das Gegenteil liegt eben der grosse Irrtum der Verfechter der „neuen Methodik". Letztere verkennen ganz, dass sie das, was sie können, doch der „alten Methode" verdanken, welche sie verschmähen! Sie verkennen auch, dass die Fortschritte, welche die nach der „neuen Methode" unterrichteten Schüler machen, vielleicht nicht wegen, sondern trotz derselben möglich sind. Denn wenn Einer auch noch so oft mit dem Brustton der Ueberzeugung

ausruft: „Man spielt nicht mit Fingern! Man musiziert mit den Bauch- und Lendenmuskeln! Das Untersetzen des Daumens ist falsch!" — so kann und muss der Schüler doch das nur machen, was möglich und notwendig ist! Ohne selbstständige Bewegung der Finger spielen, ist unmöglich! Unter- und Uebersetzen kann nicht unterlassen werden! „Man wirft die Hand", „man rollt das Gewicht", wenn man eben nur so zu „werfen" und zu „rollen" braucht! „Wer den Tonleiterschwung hat", — ja wer ihn hat, braucht ihn nicht erst zu lernen, das ist klar wie die Sonne; aber was soll dies in einem Lehrbuch? Für den Anfänger klingen alle diese Ausdrücke wie Hohn, helfen ihm nicht im mindesten, sondern können ihn nur irre leiten!

Wie verhält sich nun die „alte Methodik" zur „neuen"? In so gegensätzlichem Sinne, wie es heutzutage hingestellt zu werden pflegt, gibt es überhaupt keine „neue!" Es gibt nur eine richtige Methode, diejenige nämlich, welche jederzeit von den berufenen, ernsten Pädagogen angewandt wurde! Dieselbe hat keinen besonderen Namen; man könnte sie nur die „Methode der guten Lehrer" nennen! Mit der Entwicklung der Klavierliteratur hat auch sie ihre Wandelungen erfahren, die Grundwahrheiten sind aber seit der Anwendung des Daumens durch Bach unwandelbar geblieben! Wie die Vorschriften der einzelnen Lehrwerke auch lauten mögen, in ihrer praktischen Anwendung wird sich die Methode der guten Lehrer immer mitten zwischen Scylla und Charybdis hindurch bewegt haben, und so ist es noch heute! Die einseitigen, pedantischen Forderungen, welche gelegentlich aufgestellt worden sind, entstanden durch das Bestreben, gewisse Grundfehler zu vermeiden. Wenn man erstere als übertrieben erkennt, braucht man doch darum nicht gleich das Kind mit dem Bade auszuschütten.

In einer Zeit, wo sich das Sensationelle einer so allgemeinen Beliebtheit erfreut, dass man dabei eine vernünftige Prüfung vergisst, ist wirklich der Mut einer festen Ueberzeugung erforderlich, das Hergebrachte zu behaupten und dem Ehrgeiz der Neuerung entgegenzutreten! Ich wende mich daher an die gesunde Vernunft, das aufrichtige, ernste Streben der deutschen Musiklehrerschaft mit der Aufforderung: „Prüfet alles, und das Beste behaltet!" Das will aber sagen: Baut euer Lehrgebäude auf dem durch Jahrhunderte erprobten Felsen, den die natürliche Entwicklung selbst schuf, immer weiter aus! Werft den verstaubten Trödelkram hinaus, ersetzt ihn durch die Fortschritte der Zeit! Aber lasst das Haus nicht einreissen und auf den Sand bauen! Das walte Beethoven!



Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Klavierlehrer-Seminar des Eichelberg-schen Konservatoriums beginnt seinen neuen Kurs zum 1. Oktober. Der auf 2 Jahre berechnete Lehrplan umfasst alle pädagogischen und musikwissenschaftlichen Fächer, die für das Musiklehrer-Examen gefordert werden. Statut und Lehrplan sind durch das Institut zu beziehen.

Das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart, welches unter der Leitung Professor S. de Lange's steht, hat soeben seinen 49. Jahresbericht versandt. Die Frequenz der Studierenden betrug im abgelaufenen Schuljahr 542 Schüler, von denen 192 sich der Musik berufsmässig widmeten, der Lehrkörper setzte sich aus 38 Lehrern und Lehrerinnen und 7 Hilfslehrkräften zusammen. Neu eingetreten sind Hofschauspieler Oscar Hofmeister für Deklamation und Schauspiel, Hofsänger Wilhelm Fricke für dramatischen Unterricht und Kammervirtuos Adolf Garn für Trompete. Einen schmerzlichen Verlust erlitt die Anstalt durch das Ableben Professor Ludwig Rein's, der seine Kräfte 37 Jahre mit grösster Hingebung dem Konservatorium gewidmet hat. Am 1. Oktober 1905 waren 25 Jahre verflossen, seit die Herren Karl Schneider und Anton Schoch an der Anstalt tätig sind. Zu Ehren beider fand eine Feier im Saale der Anstalt statt. Professor Max Pauer, Vicedirektor, wurde vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Franz-Joseph-Ordens ausgezeichnet. Im Laufe des Jahres fanden insgesamt 31 musikalische Aufführungen statt, darunter 2 Konzerte zu Ehren des Königspaares, eine öffentliche Aufführung, 6 Prüfungskonzerte, 4 Klavierabende von Professor Max Pauer und 18 Vortragsabende im Saale der Anstalt. Am 9. und 10. Juli war die Prüfung des Klavierlehrerseminars, 7 Examinanden erhielten das Diplom als Klavierlehrerin, das Thema der schriftlichen Prüfungsarbeit lautete: „Systematik der Klaviertechnik" mit besonderem Anhang: „Das Pedal in seiner umfassenden Bedeutung für den Klavierton und den Vortrag."

Das erst vor einem Jahre begründete Konservatorium der Musik zu Neustadt a. Haardt, Leiter Direktor Bade, war bereits von

231 Schülern, darunter 103 auswärtigen, besucht. Der Unterricht, der sich auf alle Zweige der Tonkunst erstreckt, wurde von 21 Lehrkräften erteilt. Herr Hofrat Dr. Kliebert, Direktor der Königl. Musikschule in Würzburg, besuchte im Frühjahr im Auftrag der Regierung die Anstalt und unterzog den gesamten Unterricht einer eingehenden Prüfung, die Leistungen fanden seine vollste Anerkennung. Am Schluss des Schuljahres fanden 7 Prüfungsaufführungen statt.

Das Brandenburgische Konservatorium der Musik in Berlin, Direktor Bruno Kittel, war im abgelaufenen Studienjahr von 285 Schülern besucht, die von 34 Lehrern und Lehrerinnen Unterricht empfingen. Das Instituts-Orchester hatte auch in diesem Jahre wiederholt Gelegenheit, sich zu betätigen, es bewies an den stets höher gestellten Aufgaben seine aufsteigende Entwicklung. Es fanden 7 öffentliche Matineen im Logenhaus statt, auf denen Solo-, Chor- und Orchesterwerke zur Aufführung gelangten. Chor und Orchester veranstalteten für den Allgemeinen Richard Wagner-Verein ein Konzert in der Singakademie und wirkten ferner in 2 Konzerten der vereinigten Wagner-Vereine Berlin-Potsdam mit. Eine Opernaufführung fand in den Prachtsälen des Westens statt, die Schauspielschule war 5 mal in der Berliner Ressource tätig. Ausserdem verzeichnet der Jahresbericht eine Reihe von Vorspiel-Abenden im Konservatorium. Zahlreiche von der Anstalt ausgebildete Schüler fanden Engagements an hervorragenden Theatern und Orchestern, unter anderen zwei als erste Violinisten der Königl. Hofkapelle.

Dem Jahresbericht des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Direktor Richard v. Perger, ist zu entnehmen, dass die Anstalt im vergangenen Jahre von 873 Schülern besucht war, von denen 15 die Sauer'sche Meisterschule, 34 die Schauspielschule, 20 das Lehrerseminar frequentierten. Es fanden 26 Vorstellungen der Opern- und Schauspielschule, 16 Vortragsabende und 3 Schlussproduktionen der Abiturienten statt. Das neue Schuljahr beginnt am 24. September.

Das unter städtischer Verwaltung stehende Konservatorium der Musik zu Strassburg i. E., Direktor Professor Franz Stockhausen, war im abgelaufenen Schuljahr von 424 Schülern und Schülerinnen besucht. Der Unterricht erstreckt sich auf alle Fächer der Musik, auf Deklamation, italienische Sprache u. s. w., 27 Lehrer unterrichten an der Anstalt. Der Chor zählt 197 Mitglieder. Am 6. Dezember 1905 blickte das Konservatorium auf sein 50 jähriges Bestehen zurück, eine offizielle Feier fand erst am 6. und 7. März 1906 mit zwei Festkonzerten statt, in denen lediglich ehemalige Schüler und Schülerinnen der Anstalt als Solisten, bezw. Dirigenten neben Prof. Stockhausen mitwirkten.

Vermischte Nachrichten.

Der zweite Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, der vom 25. bis 27. September in Basel stattfindet, bringt ein ausserordentlich reichhaltiges und interessantes Programm. Für die beiden am 25. und 26. vormittags vorgesehenen Hauptversammlungen sind allein 5 Vorträge und 11 kritische Referate angemeldet, an den 3 Nachmittagen finden die Sitzungen der neun verschiedenen Sektionen statt mit je zwei bis zu neun Referenten. Die Sektionen vertreten: 1. Bibliographie, Bibliothekswesen; 2. Notationskunde; 3. Vergleichende Musikforschung; 4. Aesthetik; 5. Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters; 6. Intrumentalmusik; 7. Oper, Oratorium, Kantate, Lied; 8. Musikinstrumente; 9. Musikalische Organisationsfragen. An den Vorträgen und kritischen Referaten sind beteiligt die Herren Dr. Kopfermann, Dr. v. Hornbostel, Dr. Wolf, Prof. Dr. Wagner, Dr. Münzer, Dr. Bernoulli, Dr. Nef, Dr. Seiffert, Dr. Obrist, Dr. Schiedermair, Dr. Leichtentritt, Prof. Dr. Rietsch, Prof. Lussy, Dr. Moos, Prof. Dr. Graf u. s. w. Für den 27. September, vormittags ist die Generalversammlung der Int. Musikgesellschaft anberaumt. Wir kommen später auf Einzelheiten zurück.

Am 26. August schied Eugen Gura auf seiner Villa am Starnberger See nach längerem Leiden aus dem Leben. Mit ihm ist einer der hervorragendsten Künstler und Sänger dahingegangen. Eugen Gura gehörte zu den ernstesten, treuesten Dienern der Kunst, er machte der Zeit und der Mode keine Konzessionen, sondern hielt fest und unentwegt an den von ihm als wahr und echt erkannten Idealen; ihm war es aber auch von der Natur gegeben, sein Wollen und Streben in die künstlerische Tat umzusetzen. Eugen Gura hatte sich einen grossen Kreis von Verehrern erobert, die schon vor Jahr und Tag sein Scheiden aus dem Konzertleben lebhaft bedauerten und nun voll schmerzlicher Trauer die Nachricht seines Todes empfingen. Der Künstler hat vor kurzem bei Breitkopf & Härtel ein Werk „Erinnerungen aus meinem Leben“ erscheinen lassen, das uns in schlichter, liebenswürdiger Weise mit seinen Lebensschicksalen bekannt macht und auf das wir in einer späteren Besprechung noch ausführlich zurückkommen werden. Eugen Gura hat ein Alter von 64 Jahren erreicht; als grosser Künstler und unvergesslicher Sänger, als edler und warmfühliger Mensch wird sein Andenken unvergessen im Herzen

derer fortleben, die teilhaben durften an seiner Kunst und die ihm persönlich nahe standen.

Für den Tonmeister Wilhelm Greef (1809—1875) wird in Mörs, der Stadt seines langjährigen Wirkens, vom dortigen Männergesangverein ein Denkmal geplant. Greef ist bekannt als Mitarbeiter des Erck'schen „Liederbuches", als Herausgeber der „Wacht am Rhein" seines Freundes Karl Wilhelm und zahlreicher Neubearbeitungen, u. a. der Rinck'schen Präludien und Nachspiele. Er war von 1833 ab Organist in Mörs und hat den dortigen Männergesangverein begründet und bis zu seinem Tode geleitet.

Seinen 80. Geburtstag feierte am 27. August der als Komponist und Musikschriftsteller in weitesten Kreisen bekannte Professor Hermann Kipper zu Köln. Zu Koblenz geboren, ein Schüler von Karl Anschütz, später in Köln von Heinrich Dorn, hat er in Köln lange Zeit die Gesanglehrerstellen an verschiedenen Gymnasien und Mädchenschulen bekleidet und eine grosse Reihe von Schulspielen für Knaben- und Mädchenschulen verfasst. Ebenso ist er der Schöpfer von zahlreichen Operetten und Singspielen meist humoristischen Inhalts. Seit 1872 übernahm Kipper die Stellung als Musik- und Theaterreferent an der Kölnischen Volkszeitung, er leitete ferner den Kölner Sängerbund und war an den Musikschulen von Paul Hoppe und R. Schulz-Dornburg als Lehrer tätig. An letzterer Anstalt wirkt der erstaunlich körperlich und geistig frische Achtzigjährige noch heut durch Abhaltung musikgeschichtlicher Vorträge.

Fritz Stein aus Heidelberg ist zum Universitätsmusikdirektor an der Universität Jena ernannt worden. Fritz Stein ist 1879 in Gerlachsheim (Baden) geboren. Er absolvierte das theologische Staatsexamen und ist musikalisch ein Schüler von Prof. Wolfrum-Heidelberg, von Karl Straube in Leipzig, sowie von Krehl, Teichmüller, Homeyer und Sitt des Leipziger Konservatoriums. Sein Spezialfach ist die Orgel.

Frl. Ida Volkmann in München, die langjährige Mitarbeiterin der rühmlichst bekannten Klavierpädagogin Frl. Lina Ramann, feierte am 21. August ihren 70. Geburtstag.

Richard Burmeister, der bekannte Pianist und Komponist, der vor einigen Jahren erst seinen Wohnsitz von Baltimore nach Dresden verlegt hatte und dort als Hochschullehrer am Kgl. Konservatorium tätig war, ist nach Berlin übergesiedelt.

Das „Mozart-Fest", welches in den Tagen vom 14. bis 18. August in Salzburg stattfand, begann im Stadttheater mit der Aufführung des „Don Juan", geleitet von Reynaldo Hahn aus Paris. Frau Lilli Lehmann hatte die Oper einstudiert und ihr ganzes Künstlertum dafür eingesetzt. Sie sang die Donna Anna. Neben ihr wirkten Geraldine Farrar (Zerline), Frau Gadsky-Tauscher (Elvira), Franzesko d'Andrade (Don Juan), Herr Barg (Leporello). Vier Festkonzerte folgten, das erste von Felix Mottl geleitet. Es brachte die „D-dur Sinfonie", „Klavierkonzert" in Es-dur, von Saint-Saëns in vornehmer Weise und echt Mozartisch gespielt, „Thema und Variationen" aus dem Divertimento, No. 17, zum Schluss Beethoven's 5. Sinfonie. Das Orchester stellten die Wiener Philharmoniker. Das 2. Konzert wurde von Richard Strauss an Stelle des erkrankten Dr. Muck geleitet. Herr und Frau Petschnikoff spielten die „Sinfonie concertante", es folgte die Ouvertüre zur „Zauberflöte", dann Bruckner's „Neunte Sinfonie". Das 3. Konzert war der Kammermusik und zum erstenmal allein Mozart gewidmet: „Klavierquartett" in Es-dur, das herrliche „Klarinettenquintett" in A-dur. Ausführende waren das Fitzner-Quartett, unterstützt durch den trefflichen Klarinettisten des Wiener Opernorchesters Franz Bartolomey und den Pianisten Guido Peters. Dazwischen sang Frl. Farrar die Arie „Non temer amato bene" mit obligater Violine, gespielt von Reynaldo Hahn. Das vierte Konzert war geistlichen Inhaltes und wurde nur von einheimischen Kräften unter Leitung von J. F. Hummel ausgeführt. Es bot nach einem „Tenebrae factae sunt" von Michael Haydn nur Mozart'sche Werke: Sein „Ave verum corpus", die „Krönungsmesse" in C-dur und das mächtige „Te deum". Chor und Orchester boten unter ihrem trefflichen Dirigenten Ausgezeichnetes. Mit einer wundervollen „Figaro"-Aufführung des Wiener Opernensembles unter Gustav Mahlers Leitung erreichten die Salzburger Festtage ihren Höhepunkt und ihren Abschluss.

Die New-Yorker Philharmonische Gesellschaft wird im kommenden Winter in der Person des bekannten russischen Dirigenten W. J. Safonoff aus St. Petersburg einen ständigen Leiter erhalten, dessen Engagement auf zunächst drei Jahre kürzlich perfekt wurde.

Für die nächsten zehn Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch' Leitung hat die Konzertdirektion Hermann Wolff bis jetzt folgende Künstler fest verpflichtet: Willy Burmester, Ferruccio Busoni, Mischa Elman, Karl Flesch, Camille Saint-Saëns, Artur Schnabel und Frau Tauscher-Gadsky. Ausserdem schweben noch Unterhandlungen mit mehreren anderen bedeutenden Solisten.

In den Vorstand des Wagner-Vereins Berlin sind eingetreten: Professor Arthur Egidi, Königl. Musikdirigent Bruno Kittel. Der Vorstand besteht jetzt aus den Herren: Prof. Dr. Wagner, Vorsitzender, Prof. Egidi, Schriftführer, P. Thelen, Schatzmeister, und B. Kittel, F. Liek, G. Medon, R. Vogeler.

In Mannheim wird im Frühjahr 1907 anlässlich der Jubiläums-Ausstellung ein fünftägiges Musikfest unter Leitung des Hofkapellmeisters Kutzschbach stattfinden. Der erste Abend soll alten Mannheimer Meistern gewidmet sein, die

übrigen aber einen Ueberblick über die Entwicklnng der Mnsik bis anf unsere Tage gewähren. Znr Anfführnng gelangen: Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt's „Christus", Brnckner's Nennte Sinfonie, das „Heldenleben" von Rich. Stranss n. a. m.

Bücher und Musikalien.

Rudolf Schwartz, „Jahrbnch der Musikbibliothek Peters" für 1905.

C. F. Peters, Leipzig.

Das schon im 12. Jahrgange erscheinende Bnch bringt neben dem statistischen Teil wieder eine Reihe hochwertvoller Artikel. Hugo Riemann bespricht in einer längeren Abhandlung „Das Problem des Choralrhythmns", in der er die verschiedenen Ansichten über die rhythmische Deutung der Tonreihen des gregorianischen Chorales und des mittelalterlichen weltlichen nnd geistlichen Liedes gegenüberstellt und seine eigene präzisiert. Hermann Kretzschmar ist mit zwei Aufsätzen vertreten „Mozart in der Geschichte der Oper", der viele neue Gesichtspunkte bringt und „Neue Anregnngen znr Förderung musikalischer Hermenentik: Satzästhetik", eine Fortsetznng der bereits früher begonnenen Untersnchnngen über Motiv- und Themenästhetik. In einem kürzeren Artikel behandelt Willibald Nagel „Das Romantische in der deutschen Musik". Das von Rudolf Schwartz am Schluss zusammengefügte „Verzeichnis der im Jahre 1905 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik" füllt den Ranm von 42 Seiten. Der Jahresbericht bringt Anskunft über die Benntzung der Bibliothek (4779 Personen, 11020 Werke), sodass sich ein täglicher Durchschnitt von 17 Besuchern ergibt. Der vorhandene Bibliotheksbestand vermehrte sich um 180 Nnmmern, darunter eine Reihe wertvoller Werke aus der älteren Mnsikliteratnr, wie z. B. Mersenne, Harmonicorum libri XII, 1648; Georg Leopold Fnhrmann, Testudo Gallo-Germanica 1615; Joh. Jak. Walther, Hortulus chelicus; Gottlieb Muffat 72 Versetl sammt 12 Tokkaten, 1726; ferner Partituren von G. H. Stölzel, Ginseppe Sarti, Klavierauszüge von G. Benda, J. A. Hiller, Chr. W. Gluck u. s. w. Unter den Schriften, die am meisten benutzt wnrden, stehen Nietzsche, Wagner-Schriften, Glasenapp, das Leben Richard Wagner's nnd Thayer, Lndwig van Beethoven's Leben, obenan.

Rudolf Dost, op. 23. „Humoreske".

Edition Steingräber, Leipzig.

„ „ op. 24. „Pensée poétique".

Max Brandt, Berlin.

Die genannten Werke vermitteln nns eine Nenbekanntschaft, die unter den vielen Begegnenden zu den angenehmen und erfreulichen zählt. Ein sinnig poetisches Gemüt, dem auch das Lächeln des Humors nicht fehlt, spricht aus den kleinen Stücken, die neben hübsch erdachten, melodischen Motiven durch feine klangvolle Harmonik fesseln. Flott nnd originell führt sich das erste Thema der „Humoreske" mit seiner glücklichen Steigerung vom piano bis znm fortissimo ein, das bei der Wiederholnng in ein diminuendo verklingt. Dagegen enttänscht das erste Thema des Mittelsatzes in h-moll insofern, als ihm der Humor mangelt, der aber bei dem reizvollen zweiten Thema, das in Fis-dur auftritt, rasch wieder durchbricht. Eine ähnliche kleine Ansstellnng wäre anch bei dem zweiten Werk, dem der Antor den Untertitel „Vision" beigefügt hat, zu machen. Anch hier fällt der Mittelsatz nach dem ersten schwermütigen Thema, das sich anf einfachen, aber klangvollen Harmonien aufbaut, einigermassen ab, die Ueberleitnng zum Hauptsatz, die bald eintritt, hilft aber schnell darüber hinweg. Beide Stücke haben nur mittlere Schwierigkeit und bei dem geschickten Klaviersatz des Autors können sich anch jüngere Spieler daran erfreuen. Wir geben ihnen gern ein empfehlendes Wort mit anf den Weg.

Anna Morsch.

Wilhelm Süss, op. 14. Allgemeine Musiklehre nnd Chorschule.

C. M. Kühn, Darmstadt.

Wilhelm Süss widmet seine Allgemeine Musiklehre nnd Chorschnle den Schülern der vaterländischen höheren Lehranstalten, den Mnsikschulen nnd Chorvereinen. In 42 Paragraphen teilt er seinen umfangreichen Stoff und behandelt in aufwärtssteigender Linie alle Begriffe und Fragen, den Blick immer anfs praktische gerichtet nnd alle unnötigen Längen mit Geschick vermeidend. Nach Erlangung der Notenkenntnis geht Verfasser znm Begriffe der Teilung des Notenwertes und zu den Notengattnngen, stellt einfache nnd schwierigere Singübungen an, berichtet über die Stufen der Tonleiter, Ganz- nnd Halbtöne, Intervalle nnd Vortragsbezeichnnngen. Daran schliesst sich die Behandlung der Dur- nnd Molltonarten und ihrer Hauptakkorde. Besondere Singübnngen wollen dann das gelernte noch praktisch begründen nnd festigen, Belehrungen über harmoniefremde Töne nnd Enharmonik führen znr Lehre von der Modulation, die allerdings kanm mehr als gestreift wird. Uebungen für das Treffen schwieriger Intervalle reihen sich an, den Beschlnss machen Auslassungen über das Tempo, über die Mnsik nnd ihre verschiedenen Arten, über Abbreviaturen, Verziernngen, Vokal- nnd Instrnmentalmusik. Im Anhang sind noch die gebränchlichsten italienischen, musikalischen Kunstausdrücke beigefügt.

Man wird Wilhelm Süss' Allgemeine Musiklehre und Chorschule mit vielem Nutzen beim Unterrichte verwenden können. Denn es ist darin alles wohlgeordnet und auch die mannigfachen Erklärungen lassen in keinem Punkte zu wünschen übrig.' Für des Verfassers Genauigkeit spricht der Umstand, dass immer nach gewissen Absätzen Halt gemacht und eine zusammenfassende Wiederholung alles Vorangegangenen vorgenommen wird. Ich empfehle die gewissenhafte Arbeit aufs beste.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Elementarstufe.

B. Wolff, op. 190, No. 6. Lied ohne Worte.
Otto Wernthal, Berlin. Pr. 60 Pfg.

G. Lazarus, op. 81, No. 4. Spielerei.
Otto Forberg, Leipzig. Pr. 60 Pfg.

A. Förster, op. 96, No. 1. Puppentänzchen.
Breitkopf & Härtel, Leipzig. Pr. 50 Pfg.

M. E. Bossi, op. 122, No. 1. Caresses.
Carisch & Jänichen, Leipzig. Pr. 1 Mk.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

III. General-Versammlung
Sonnabend, den 6. Oktober zu Berlin,
Nachmittag 6 Uhr,
im Saale des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums, Steglitzerstr. 19.

Tagesordnung:

Jahresbericht.
Kassenbericht.
Wahl zweier Kassenrevisoren für das nächste Geschäftsjahr.
Wahl des geschäftsführenden und des künstlerischen Vorstandes.
Mitteilungen des Vorstandes.

Die Anmeldung der Mitglieder und der Delegierten der angeschlossenen Vereine erbittet der 1. Vorsitzende bis zum 1. Oktober.

Nach Schluss der Versammlung findet eine gesellige Zusammenkunft im Hotel zum „Fürsten Bülow", W. Potsdamerstr. 106, statt.

I. A.:
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender,
W., Blumenthalstr. 17.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.
Ausserordentliche Generalversammlung
Sonntag, den 7. Okt. 1906
in Erfurt,
Erfurter Hof (gegenüber dem Bahnhof).
12 Uhr vormittags: Delegiertenversammlung.
2 Uhr nachmittags: Hauptversammlung.

Tagesordnung:

1. Eröffnung der Versammlung.
2. a) Die Stimmberechtigung der Gruppen Düsseldorf und Nordhausen auf der Bremer Generalversammlung.
   b) Die Organisation der Propaganda-Kommission.
   c) Die Kartellverhandlungen mit dem Musikpädagogischen Verbande.
   d) Die Vorgänge in der Musikgruppe Berlin.
   e) Die Vorgänge während des M. P. Kongresses (Berlin, April 1906) und die Denkschrift der Gruppen Leipzig, Cassel, Neue Musikgruppe Berlin.
3. Beratung der Sektionssatzungen des Allg. Dtsch. Lehrerinnen-Vereins.
4. Beratung über den Anschluss der dem A. D. L.-V. noch nicht angegliederten Gruppen der Musiksektion.

Die Gruppenvorstände werden dringend ersucht, die Mitglieder ihrer Gruppen zum Besuch der ausserordentlichen Generalversammlung zu veranlassen, mindestens aber Delegierte zu entsenden.

Die Namen der Delegierten sind bis zum 30. Sept. an Frl. S. Henkel, Frankfurt a. M., Humboldstr. 19 zu melden. Bestellungen auf Wohnung (Zimmer incl. Frühstück 2,50—3,50 M.) sind bis 1. Okt. an Frl. A. Hesse, Erfurt, Schillerstr. 27 zu richten.

Der Vorstand
I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

Die **Musikgruppe Hamburg (E. V.)**, die im Herbst 1904 gegründet wurde, kann auf das Jahr 1905/06 mit grosser Befriedigung zurückblicken. Sie zählte am 1. Mai d. J., dem Schluss des Vereinsjahres, insgesamt 172 Mitglieder, darunter 65 ausserordentliche. Seitdem ist die Zahl ihrer Mitglieder noch erheblich gestiegen. Die ideellen und materiellen Ziele der Gruppe wurden mit regstem Interesse verfolgt. Es bestehen 2 Kurse für Theorie, 3 Kurse für Klavierpädagogik, 2 Kurse für Gesangspädagogik. Der Kursus für Musikgeschichte war

am 1. April beendet, ein neuer hat am 1. September begonnen. Zugleich werden neue Kurse für Musikdiktat und Gehörbildung eröffnet. Es fanden im abgelaufenen Geschäftsjahr 11 Mitgliederversammlungen statt; im Januar sprach Herr Dr. med. Bonne über „Die Hand", im Februar Professor Emil Krause über „Richard Wagner", im März Frl. Bandmann über ihre Ansichten der modernen Klaviertechnik. Die übrigen Vereinsabende waren durch musikalische Vorträge der Mitglieder und hiesiger Künstler ausgefüllt. Ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten eines Altersheims für Musiklehrerinnen fand im Oktober 1905 statt, das einen Reinertrag von 1314 Mk. ergab. Zum Besten des Heims soll demnächst wieder eine Veranstaltung stattfinden. Ein sehr gut besuchtes Schülerkonzert fiel zu vollster Zufriedenheit aus. Der Ertrag wurde der Unterstützungskasse überwiesen. Ein Mitglied regte an, zum Besten der Unterstützungskasse eine „Schülersteuer", zu erheben, der Vorschlag fand allgemeine Zustimmung, die Mitglieder zahlen fortan für jeden neuen Schüler eine Steuer von 50 Pf.

Der im verflossenen Jahre gewonnene Aufschwung der Gruppe berechtigt zu der Hoffnung, dass es ihr gelingen wird, eine führende Stellung einzunehmen.

Dieser Auflage liegen zwei Prospekte der Firma **Hug & Co., Leipzig:** *„Akademische Neuausgaben von Heinrich Germer" und „Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur 6. Auflage herausgegeben von Ad. Ruthardt", sowie ein Prospekt der* **Musikbildungs-Anstalt** *zu* **Charlottenburg-Berlin** *bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Julius Stockhausen.*)

Von

Carlos Droste.

In der alten Reichs- und Krönungsstadt Frankfurt a. M. beging am 22. Juli 1906 der greise Gesangsmeister Professor Julius Stockhausen in vollkommener geistiger Frische und Rüstigkeit die Feier seines 80. Geburtstages. Der Jubilar, der in zwiefacher Hinsicht — als Sänger, wie als Gesangspädagoge — zu Weltruf kam, stellt unzweifelhaft eine der bedeutendsten und markantesten Erscheinungen des Musiklebens des 19. Jahrhunderts dar. —

Julius Stockhausen ist Franzose von Geburt, wenn auch von deutscher Abstammung. Seine Vaterstadt war Paris, wo er am 22. Juli 1826 geboren wurde. Der Beruf der Eltern — der Vater, Franz Stockhausen, war ein vielgeschätzter Virtuose auf der Harfe, die Mutter Margarethe, geb. Schmuck, eine tüchtige, zu ihrer Zeit sehr beliebte Sängerin — sollte auch der seine werden. Das musikalische Talent der Eltern übertrug sich auf den Sohn, insbesondere die stimmliche Begabung seiner Mutter, die es sich, im Verein mit ihrem Gatten, angelegen sein liess, den Knaben unter Beachtung der in dem Kinde ruhenden musikalischen Gaben sorgfältig zu erziehen. So wurde dem kleinen Julius die aufmerksamste Pflege zuteil, und seine Eltern leiteten gemeinschaftlich den ersten musikalischen Unterricht ihres Sohnes. Kaum erwachsen, bezog er das Pariser Conservatoire, an dem zu jener Zeit der gefeierte Gesangslehrer Manuel Garcia wirkte. In der Obhut dieses als Stimmbildner par excellence geltenden Sangespädagogen betrieb Stock-

*) Während der Drucklegung des obigen Artikels kommt die tiefschmerzliche Nachricht von dem Hinscheiden des berühmten Gesangspädagogen. Er starb am Sonnabend, den 22. September. A. M.

hausen nunmehr die sorgfältigsten Tonstudien und erwarb sich in verhältnismässig kurzer Zeit eine bedeutende Fertigkeit in der Kunst des Bel canto. Frühzeitig aber erkannte der gelehrige Schüler daneben auch die Bedeutung und den Wert des gesungenen Wortes und zeigte sich unablässig bemüht, durch rastlose Arbeit und strenge Selbstdisziplin auch in der Behandlung des reinsprachlichen Elements und des Textlichen im Gesange eine gleiche Stufe der Vollendung zu erreichen.

Nach einstweiligem Abschluss seiner Studien begab sich Stockhausen nach Deutschland, wo er zunächst einem Engagementsantrag an das Mannheimer Hof- und Nationaltheater Folge leistete. Die Bühnenlaufbahn sagte ihm aber garnicht zu, und so beschloss er, sich fortan ausschliesslich dem Konzertgesang zu widmen. Vorerst aber erachtete der bescheidene Künstler sich selbst noch nicht für reif genug und technisch zur Genüge geschult, um mit ganzem Erfolg an die würdigsten und höchsten Aufgaben, die das Lied, die Ballade, der Oratoriengesang dem interpretierenden Künstler bieten, heranzugehen. Das Resultat dieser Erkenntnis war ein erneutes mehrjähriges Studium in Ton und Wort. Auf dem Düsseldorfer Musikfest des Jahres 1853 trat dann Julius Stockhausen plötzlich als ein ganzer, ein fertiger Gesangskünstler vor die Oeffentlichkeit. Der Erfolg war überraschend. Sowohl die Kunst seines Vortrages, wie auch sein rein tonliches Können, Bildung und Ansatz der Stimme, ferner die bis dahin kaum gekannte Klarheit und Präzision der Textbehandlung, die Schärfe und Eindringlichkeit der Deklamation und der unerschöpfliche Farbenreichtum der gesanglich-dramatischen Charakteristik stempelten den jungen Baritonisten ohne weiteres zu einer künstlerischen Erscheinung von höchster Distinktion.

Bald nahm Stockhausen als Konzertsänger in Deutschland die unbestritten erste Stellung ein. In der Zeit von 1853—1859 lebte er beständig auf Konzertreisen, die ihn so ziemlich durch alle grösseren Orte Deutschlands führten und seinen Namen weithin bekannt machten. Im Jahre 1859 verpflichtete sich der Künstler der Pariser Opéra Comique als Baritonist; seine dortige Tätigkeit erstreckte sich aber nur auf die Dauer von zwei Jahren und wurde auch viel durch Konzertreisen unterbrochen. Die Bühnenkarriere behagte Stockhausen nun einmal nicht. Im Jahre 1862 übertrug man dem Künstler die Leitung der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Hamburg, die er 7 Jahre hindurch mit Kraft und Umsicht führte, wobei er noch Zeit zu einer ausgedehnten Lehrtätigkeit fand. Sein Ruf als Gesangspädagoge war damals schon so bedeutend, dass Richard Wagner ihm brieflich die Leitung der in München zu begründenden Stilbildungs- und Musikschule antrug, die Stockhausen aber mit Rücksicht auf sein eben abgeschlossenes Hamburger Engagement ablehnen musste.

Einige Jahre später (1869) folgte Stockhausen einem Rufe des Königs von Württemberg als Kammersänger nach Stuttgart. Bald aber verliess er auch diese Stellung, um nach Berlin überzusiedeln. Von 1874 bis 1878 bekleidete Stockhausen hier den Posten eines Dirigenten des Stern'schen Gesangvereins, der unter seiner Führung eine ganze Anzahl der wundervollsten Choraufführungen zustande brachte. Die Meisterwerke der Oratorienliteratur und der klassischen Periode gelangten damals unter Stockhausen in prächtig abgerundeter, stilistisch hervorragender Wiedergabe zu Gehör. Mancherlei Gründe äusserer Natur veranlassten den Meister aber im Jahre 1878, sein Amt niederzulegen und seinen dauernden Wohnsitz in Frankfurt a. M. aufzuschlagen, dem er bis heute treu geblieben ist.

Die ausserordentliche Bedeutung Julius Stockhausen's für die deutsche Sangeskunst ist — wie wir schon gesehen haben — eine zweifache. Seine so ruhmvolle Laufbahn als Sänger ist zwar längst abgeschlossen, doch haftet, was er einst leistete, noch fest im Gedächtnis aller älteren Kunstfreunde. Besonders waren es die Lieder Beethoven's, Schumann's und Schubert's, die Stockhausen Gelegenheit boten, seine eminente Gesangstechnik und die ihm eigene geniale Gestaltungs- und Interpretationskunst zu entfalten; ebenso aber war in den Werken oratorischen Stils eines Bach, Händel und Mendelssohn die edle, einfache Art seines künstlerischen Empfindens, die Plastik und der unerschöpfliche Farbenreichtum, wie die Ausdruckstiefe und lebensvolle Wahrheit seines Vortrags zu bewundern. Der Christus in der Bach'schen „Mathäus-Passion" und der Schumann'sche „Faust" dürften wohl die ergreifendsten unter den zahlreichen Tongestalten gewesen sein, die Meister Stockhausen geschaffen hat.

Die ungewöhnlichen Verdienste Stockhausen's um die deutsche Tonkunst beruhen

aber ebenso sehr auf seiner langjährigen fruchtbringenden Tätigkeit als Stimmbildner und Gesangspädagoge. Wir sehen in ihm den Schöpfer einer „neuen deutschen Gesangskunst“, die auf dem eingehenden Studium und der genauen wissenschaftlichen Erkenntnis des Wesens der deutschen Sprache, vor allem der Vokale und Konsonanten, wie der Gesetze der Phonetik basiert ist, während sie nach der Seite des Tonlichen hin auf der Grundlage und den alten Ueberlieferungen der italienischen Gesangskunst beruht. Was einst von Richard Wagner für den „Sprachgesang“ angestrebt wurde, die vollkommene Verschmelzung von Ton und Wort, von Musik und Poesie zu einem einheitlichen organischen Ganzen als Ausdrucksmittel der musikalisch-dramatischen Kunst — das war gleichzeitig auch von Stockhausen als höchstes Ziel und letzter Zweck des deutschen Konzertgesangs erkannt worden und wurde von ihm in der Praxis in mustergiltiger Weise erprobt. Seinem leuchtenden Beispiel ist in erster Linie zu danken, was wir seit vier bis fünf Jahrzehnten als den deutschen Konzertgesangsstil zu betrachten und zu bezeichnen pflegen.

Nach seiner Uebersiedelung nach Frankfurt wirkte Stockhausen als Lehrer am Dr. Hoch'schen Konservatorium und später in der von ihm selbst begründeten Musik- und Gesangschule. Von Jahr zu Jahr wuchs die Zahl der Schüler, die dem berühmten Meister zuströmten, und unter ihrer Schar sehen wir die Träger nachmals gar illustrer Namen der Sangeswelt: die leider so früh verblichene Hermine Spies, ferner Karl Perron, Karl Scheidemantel, Anton Sistermanns, Raimund v. Zur-Mühlen, Dr. Felix v. Kraus, Anton van Rooy und viele andere der gefeiertsten Sänger der Gegenwart nennen sich mit Stolz heute noch Schüler Stockhausen's und legen durch ihre hervorragenden künstlerischen Leistungen beredtes Zeugnis ab für die Vortrefflichkeit und die Güte der Stockhausen'schen Gesangsmethode. Noch bis zum 9. Juli d. J., also bis 14 Tage vor seinem 80. Geburtstage, erteilte der greise Stimmbildner und Gesangspädagoge einzelnen bevorzugten und besonders begabten Schülern Unterricht und war noch voll imstande, jede technische Schwierigkeit, jeden Triller, jeden Vorschlag seinen Schülern selbst vorzusingen, — mit den am 9. Juli beginnenden Ferien schloss er seine pädagogische Tätigkeit ab. Aber unter seinen Schülern, die den Lehrberuf erwählt, sind Auserwählte, die ihn ganz verstanden haben und, durch ihn inspiriert, ein so hohes Ideal von der Kunst und dem Beruf des Lehrers empfangen, dass sie, jeder nach seiner Kraft und geistigem Vermögen, ihm nachstreben und Sorge tragen, dass ihres Meisters segensreiches Wirken und Schaffen auch der Nachwelt erhalten bleibt. Es wären zu nennen: Frl. Lina Beck in Köln, Theodor Gerold in Frankfurt a.M., Oscar Noë in Leipzig, Heinrich Nahm in Freiburg i. Br. u. a. m.

Ausserdem hat Stockhausen die Ergebnisse seiner langjährigen Lehrtätigkeit und seine wertvollen praktischen Erfahrungen schriftlich in seiner 1866 bei Peters in Leipzig erschienenen zweibändigen „Gesangunterrichts-Methode“ niedergelegt und somit auch in dieser Form der Zukunft überliefert.

Bayreuther Eindrücke.

Von

José Vianna da Motta.

(Fortsetzung.)

Aber die Erfordernisse einer musik-dramatischen Aufführung werden noch so wenig verstanden, dass man von einem Sänger vor allem „Stimme“ erwartet, ob er sonst persönlich zu der Rolle passt, wird weniger beachtet. Darum entrüstet sich mancher über die „Stimmlosigkeit“ Schmedes' oder Peter Cornelius' und meint, das dürfte Bayreuth nicht bieten, übersieht aber die Heldenhaftigkeit, die geistige Potenz und das feine Spiel. Gewiss, beim Herausziehen des Schwertes war es peinlich, Cornelius als Siegmund anzuhören. Aber solche Enttäuschungen können vorkommen. Jedenfalls würde die Festspielleitung nicht diesen Künstler eingeladen haben, wenn er nicht viele glückliche Eigenschaften zum Siegmund hätte,

die muss man nicht blind verkennen, weil seine Stimme keinen Glanz hatte. Wer fein hinhört, findet selbst in solchem Mangel oft einen Reiz. So erging es jemand in der Todesverkündigung, wo die Hilflosigkeit und Machtlosigkeit Siegmund's gegenüber dem in der Walküre verkörperten ehernen Schicksal infolge der matten Stimme des Sängers noch ergreifender zum Bewusstsein kam, als es durch die Kunst der Darstellung geschehen könnte. Wirklich ungenügend fand ich (wenigstens vorläufig) nur Hadwiger als Parsifal, der nur den Reiz der jugendlichen Erscheinung mitbrachte, dem aber die Grösse und geistige Beherrschung noch fehlte, und Dawison als Alberich, auch Hinkley als Hagen. Aber bei einem Darsteller klagt man über Mangel an Stimme, bei einem andern, dass er zu „alt" oder zu „dick" sei, man will, dass jeder alles besitze, was zu einer idealen Verkörperung der Rolle gehört. Solche Ideale kommen vor, aber wie selten sind sie! Wo ist der Künstler, der den Faust als verzweifelnden Forscher, feurigen Liebhaber, weitschauenden Weisen gleich überzeugend darstellen könnte? Was muss alles zusammentreffen: Gestalt, Intelligenz, künstlerische Ausbildung u. s. w. Dieses Ideal wurde aber doch gerade dieses Jahr in Bayreuth ziemlich oft erreicht: vor allem die geniale Frau Gulbranson, die so in die Gestalt der Brünnhilde hineingewachsen ist, dass sie sie nicht mehr zu „spielen", sondern zu erleben scheint, und Bertram, dessen Wotan jedes Mal grösser und erschütternder wird, Briesemeister, Frau Reuss-Belce und Breuer, den köstlichen Mime, eine Meisterleistung ohne jede Karrikatur, nannte ich schon, noch muss ich aber mit grösster Bewunderung Dr. von Bary hervorheben, der den Tristan mit der erstaunlichsten geistigen Durchdringung, Ausdauer und Adel sang, Knüpfer, den ich Felix von Kraus bei weitem vorziehe, trotz der schönen Stimme des letzteren, der aber gar zu steif ist und zu eintönig in der Deklamation, auch etwas kühl — Adolf Berger, der Gunther und Amfortas dieses Mal warmherziger gab als früher, — Ernst Kraus, der nur leider trotz seiner strahlenden Stimme hie und da sich grössere Schonung erlaubt, als der Charakter des Siegfried verträgt — Frau Fleischer-Edel, eine entzückende Brangäne, die bewies, dass durch die vom Meister gewollte Sopranlage das Schmeichlerische ihres Wesens viel mehr zur Geltung kommt. Frau Wittich wurde sehr mit Unrecht getadelt. Konnte sie auch im 1. Akt Tristan nicht die elementare Grösse Frau Sucher's erreichen, so war sie doch durchaus imponierend edel, während sie im 2. und 3. Akt vollendetsten Gesang bot. Unschön war einzig das Hinaufziehen auf die beiden hohen H im 1. Akt. Frau Leffler-Burckhardt war eine wundervolle Kundry, der nur noch festerer Rhythmus zu wünschen wäre. Frau Schumann-Heink ist bekannt genug, namentlich die Szene der Waltraute in der Götterdämmerung war eine Meisterleistung. Leydström ist ein dämonischer Klingsor, der an den unvergesslichen Plank erinnert. Soomer war als Donner etwas matt, aber rührend als treuer Kurwenal. Die Rheintöchter — Frieda Hempel, Frau Knüpfer, Frau Kraus-Osborne — boten im Zusammenklang der Stimmen, Sicherheit der Intonation und Grazie des Spieles Unübertreffliches. Klanglich nicht so schön wie andere Jahre waren die Walküren und die Blumenmädchen, aber welch lebendiges Spiel, welche Natur im Accent und in den Gruppierungen!

Wo bleiben also die bösen Gerüchte vom Verfall Bayreuth's oder auch nur seinem Stillstand? Im Gegenteil, rastlos wie dort wird nirgends gearbeitet, nur dass aus dieser Arbeit kein Lärm mit unvornehmer Reklame gemacht wird. Wer die Festspiele regelmässig besucht, sollte gerade diese stille, unausgesetzte Arbeit bemerken. Wenn mancher bedauert, dass man in Bayreuth nicht mit gieriger Hast sofort jede neue Errungenschaft der Technik ergreift, so ist das vielmehr im höchsten Grade anzuerkennen. Bayreuth soll nicht mit der Zeit gehen, sondern der Zeit Beispiele geben. Manches macht sich draussen sehr hübsch, würde aber in Bayreuth gegen den Stil verstossen. Freuen wir uns vielmehr, dass dort eine besonnene Leitung nur den höchsten künstlerischen Standpunkt für massgebend hält, sich vornehm abseits hält von mancher Spielerei unseres modernen Dekorationssports.*) Wieder ein Missverstehen des Gesamtkunstwerks: man erwartet davon eine planlose und zusammenhanglose Steigerung jeder Einzelkunst, den Prunk der Ausstattung überall, ob er der Handlung gemäss ist oder nicht. Dann hätten wir nicht Verschmelzung, sondern Vermischung

*) In Berlin scheint z. B die Mode der Wandeldekoration einreissen zu wollen. Was im Parsifal geheimnisvoll mystisches Symbol ist, wird nun an den unpassendsten Stellen zu einem realistisch sein sollenden Effekt, einer „Illusion" verzerrt, vgl. die Aufführungen des Sommernachtstraums und des Gluck'schen Orpheus.

der Kunstarten, gegen die Wagner energisch protestierte, denn es wäre, sagt er, als wenn man in einem Museum Goethe liest und sich Beethoven dazu vorspielen lässt. Wenn Pracht notwendig ist zur Veranschaulichung der dichterischen Absicht, da übertrifft Bayreuth wahrlich alle andern Bühnen, man denke nur an den Venusberg im Tannhäuser. An andern Stellen hat sie aber zurückzutreten, um nicht von der eigentlichen Handlung abzulenken. Wollte doch der Meister 1876 das Bild, das Walhall am Schluss der Götterdämmerung zeigte, nicht verwenden, weil — es zu schön war und die Aufmerksamkeit von der Schlusssymphonie abzog.

Dass manche Probleme der Dekoration in Bayreuth noch nicht vollkommen gelöst werden, das wird niemand weniger entgehen, als der Festspielleitung. Denn im Lauf der Jahre arbeitet sie unablässig an ihrer Vervollkommnung. Aber lässt sich alles auf der Bühne realisieren, wie es der Fantasie möglich ist, sich schrankenlos auszumalen? Da ist eben oft eine Andeutung besser. Unmöglich Scheinendes ist schon z. B. in der ersten Szene des Rheingold erreicht. Vielleicht wird es noch möglich, dass die Dämpfe bei den Verwandlungen nicht so geräuschvoll hervorquellen. Bei der Verwandlung des Alberich in die Nebelsäule bedaure ich, dass der Sänger nachher hinter einem Versatzstück singen muss, wodurch der unheimliche Herrscherruf viel an Wucht verliert. Die Rampenbeleuchtung wollen viele heute ganz abschaffen, weil sie „unnatürlich“ sei. Aber diese Unnatürlichkeit ist doch wohl dem Kunstwerk notwendig, denn was würde man sonst von den Darstellern sehen? Immerhin muss man zugeben, dass in Nachtszenen diese Beleuchtung störend wirkt, weil sie die Form der Versatzstücke zu deutlich markiert, man sieht dann ein paar Wände hintereinander statt Felsstücke. Das war am bemerkbarsten im Anfang des 3. Akts Siegfried. Oefter hatte man das Gefühl, dass es noch dunkler sein könnte auf der Bühne. Vor allem empfand ich dies im 2. Akt Tristan. Hier wäre es doch wohl realistisch wie symbolisch natürlicher, dass die beiden Gestalten auf der Bank kaum zu sehen wären, wenn ihren Sinnen die ganze Welt in Dunkel und Nacht versinkt und sie den erhabenen Hymnus der Todessehnsucht anstimmen. Tristans Burg im 3. Akt machte einen etwas unübersichtlichen Eindruck, das Gebäude schien etwas zu kompliziert.

Aber was bedeuten diese Kleinigkeiten gegenüber den herrlichen Naturbildern im „Ring“ und den feinen Lichtstimmungen. Allein die Sonnenauf- und Untergänge verdienten eine Monographie. Wie unheimlich stimmungsvoll wirkten die Schatten der mächtigen Pfeiler in der Gibichungen-Halle am Anfang der letzten Szene.

Das Orchester brauche ich kaum zu erwähnen, denn da leugnet niemand, dass es einfach ideal ist. Ebenso, dass Richter und Mottl geniale Dirigenten sind. Aber auch Siegfried Wagner's Leitung des „Ringes“ muss hervorgehoben werden.

Sonderbarerweise führte die grandiose Einheitlichkeit der Bayreuther Aufführungen, die doch nur erreichbar ist, wenn alles von einem Zentralwillen geleitet wird, zu dem Vorwurf, dass die Künstler dort unterdrückt werden und ihre Individualität verlieren. Im Gegenteil! in allen Theatern mit stehender Gesellschaft werden die Rollen einzig nach dem Stimmumfang verteilt, ohne Rücksicht auf die Individualität des Künstlers, und nur in Bayreuth wird umgekehrt der Künstler nach seiner Individualität für eine Rolle gewählt. Wer die Festspiele öfter besucht, kann beobachten, wie fein jedem Künstler innerhalb der Idee, die er verwirklichen soll, Freiheit gelassen wird, seine besondere Individualität zu entfalten, und darauf beruht ja gerade der Reiz, dieselbe Rolle von verschiedenen Darstellern zu sehen, indem einer diese, ein anderer jene Seite ihres ungeheuren Inhaltes mehr hervortreten lässt, je nach seiner Persönlichkeit.

(Schluss folgt.)

Sommermusik.

Allerlei Wünsche

von

Dr. Karl Storck.

Der 29. Juli, die 50. Wiederkehr von Robert Schumann's Tode, verlief in der Oeffentlichkeit sang- und klanglos. Ich betone zunächst: in der Oeffentlichkeit, denn ich hoffe, dass jeder Musikfreund

den Gedenktag dieses intimsten aller Musiker still in seiner Klause gefeiert hat. Ich betone aber auch: sang- und klanglos, denn geschrieben wurde über die Wiederkehr dieses Tages eine kaum übersehbare Masse von Artikeln aller Art. Aber dieses Schreiben kann uns gerade bei einem Musiker am allerwenigsten genügen, bei unserer Kunst, die erst im Hören zu vollem Leben erwacht. Ja, und warum ist denn dieser Schumann-Festtag nicht gefeiert worden? Gewiss ist er gefeiert worden, — wirft man mir ein, hat doch zu Bonn ein besonderes mehrtägiges Schumannfest stattgefunden, und auch andere musikalische Veranstaltungen standen unter dem geistigen Schutze des Romantikers. Wohl, aber nicht der Tag wurde gefeiert; jenes Bonner Fest hat wochenlang vorher stattgefunden. Ich betone das nun keineswegs, weil ich das schon ohnehin allzu äusserliche Feiern künstlerischer Gedenktage dadurch noch äusserlicher machen wollte, dass nun gar Tag und Stunde der Feier festgelegt werden soll. Nein, es kommt mir vielmehr gerade auf die Bekämpfung einer Aeusserlichkeit an, die sich immer mehr zu einer Gefahr für unsere ganze musikalische Kultur herausgewachsen hat. Ich meine die Entblössung des Sommers von guter, öffentlich aufgeführter Musik. Denn der einzige Grund, weshalb der 29. Juli musikalisch nicht gefeiert wurde, ist, dass er im Hochsommer liegt.

Wir haben eine Musiksaison, wie es eine Austern- oder Spargelsaison gibt; sie setzt mit einem bestimmten Tage ein und hört zur bestimmten Stunde auf; nachher sieht es so aus, als gäbe es ebenso wenig mehr gute Musik, wie es zu gewissen Zeiten keine Spargeln oder Austern gibt.

Sprechen wir einmal von Berlin. Wir haben im Winter täglich durchschnittlich sechs Konzerte. Es kommen auf die Zeit vom 25. September bis zum Sonntag vor Ostern, knapp gerechnet, 500 Solistenkonzerte; nachher gibt es kein einziges mehr. Es ist in dieser Dreimillionenstadt — denn so stark ist das Publikum, das für die Berliner Veranstaltungen in Betracht kommt — völlig unmöglich, im Sommer irgend ein Orchesterwerk in einer einigermassen ausreichenden Aufführung zu hören. Ja, das ist doch geradezu ein lächerlicher Zustand. Ist denn im Sommer das Bedürfnis nach guter Musik völlig erstorben? Ich für meine Person bekenne das Gegenteil. Gerade das innigere Zusammenleben mit der Natur, das für den Städter eigentlich nur im Sommer möglich ist, begünstigt das Verlangen und die Empfindungsfähigkeit für Musik. Denn es gibt nur drei ganz natürliche musikalische Stätten: das Haus, die Kirche und die freie Natur. Im Hause erblüht die Musik des einzelnen, und in der Kirche wächst naturgemäss die Musik als Ausdruckssprache des Empfindens der Gesamtheit, der Gemeinde. Der Konzertsaal ist eine an sich durchaus unlebendige Kunststätte, er bedeutet für sich garnichts, und er erhält seine ganze Lebensaufgabe und Lebensbedeutung nur dadurch, dass zu einer bestimmten Zeit in ihm ein Konzert veranstaltet wird. Irgendwelche Verbindung mit dem Leben hat der Konzertsaal nicht. Er ist eine jener Stätten, in denen es durchaus unmöglich ist, die Kunst wirklich in Leben umzusetzen. Nur dann aber wird die Kunst die höchste Aufgabe als Kulturmacht erfüllen können. Da ist das Theater mit der Opernaufführung noch besser daran; denn die Oper, soweit sie Drama ist, gibt uns wenigstens den Schein des Lebens und zeigt dann die Musik in Verbindung mit diesem uns vorgeführten Stück Leben. Haus und Kirche dagegen sind Stätten, an denen die Musik natürlich als Lebensbetätigung entsteht.

Unendlich bedeutsamer aber noch als diese beiden ist die Natur. Denn die Natur erweckt in uns Stimmungen und Eindrücke, die sich vielfach überhaupt anders als musikalisch garnicht mehr auslösen lassen. Die Erfahrung des Singenmüssens in freier Natur, sei es auch nur in der Form eines Vorsichhinsummens, macht selbst der sonst wenig musikalische Mensch. Unsere grossen Musiker sind nicht umsonst alle grosse Naturschwärmer gewesen. Und so wird denn auch jeder es bestätigen, dass er gerade an schönen Sommerabenden eine Musiksehnsucht empfunden hat, wie sonst nie. Wir brauchen ja auch bloss in die Werke unserer Grossen hineinzuhören, um zu fühlen, wie darin das Leben der Natur eingefangen ist, wie die in der Gotteswelt draussen geholten Stimmungen sich hier aussprechen. Wann sollten wir deshalb auch besser dazu fähig sein, Musik in uns ganz aufzunehmen und selber mitschaffend dabei tätig zu sein, als wenn wir selber voll von der Naturstimmung sind, die sich als bester Mutterboden für musikalisches Schaffen immer bewährt hat!? Wir brauchen also

Sommermusik.

So willst Du uns also im Sommer in unsere Konzerthallen hineinzwängen; wie dumpf werden diese Räume wirken, wie unnatürlich scheint uns die stimmungslose Beleuchtung, wenn draussen bis spät in die Nacht der holde Dämmerschein unsere Phantasie zu gestaltenreichen Träumen lockt; und ist nicht dieses Hineinzwängen in geschlossene Räume eine Versündigung gegen das Mitleben mit der Natur, aus dem heraus Du diese Konzerte verlangen willst!

Aber ich spreche garnicht von Konzerten in geschlossenem Raume. Ich verlange für den Sommer lediglich Konzerte im Freien; ich behaupte nur, dass wir im Sommer ebenso gut gute Musik vertragen wie im Winter, behaupte darüber hinaus, dass wir sogar musikempfänglicher, also auch für gute Musik empfänglicher sind als im Winter. Wir haben heute aber nur eine Einrichtung, die diesem Bedürfnisse nach Sommer-

musik entgegenkommt, das sind unsere Gartenkonzerte. Diese Gartenkonzerte sind heute das Entsetzen jedes echt künstlerisch empfindenden Menschen. Selbst wo sie von guten städtischen Kapellen, die sich in der Wintersaison den schwierigsten künstlerischen Anforderungen gewachsen zeigen, ausgeführt werden, sind sie minderwertig. Ich will dabei nicht von der Ausführung sprechen, obwohl auch diese durchweg auf die leichte Achsel genommen wird. Was mich vor allem angeht, ist das Programm. Auch bei Gartenkonzerten erster Kapellen habe ich fast immer Programme gefunden, die, wo sie nicht an sich völlig geschmacklos waren, doch deutlich die Auffassung verrieten, dass für solche Konzerte nur die denkbar leichteste Kost angemessen sei. Und so findet man auch in Konzerten guter Kapellen ein Programm, das in der Regel zusammengewürfelt ist aus etlichen Ouvertüren, Märschen, einigen „beliebten" Liedern in der Form von Instrumentalsolis und vor allem von Potpourris. Das Ganze durcheinandergemischt wie ein Kartenspiel. Ich frage mich umsonst, weshalb auf diesen Programmen z. B. jede Symphonie verpönt ist. Es gäbe hierfür lediglich akustische Gründe. Es ist aber ganz sicher — die Erfahrung bestätigt das alle Tage —, dass bei einem gutgebauten Musikpavillon die akustischen Vorbedingungen für das Spielen im Freien durchweg ebenso günstig sind, wie in neun Zehntel unserer geschlossenen Konzertsäle. Und zugegeben, dass die ganze Einstimmung der Hörer mehr einer sinnlich ergötzenden Musik zugänglich ist, dass wir gerade an solchen Sommerabenden wenig geneigt sind, uns quälenden oder wuchtenden Problemen hinzugeben — umso besser für unsere musikalische Kultur. Denn es ist auf diese Weise also dann die günstige Einstimmung für eine kaum übersehbare Fülle von Musik gegeben, für die jetzt im winterlichen grossen Konzert der rechte Boden fehlt. Wir wollen uns doch keine Täuschungen vormachen. Die Wirkung der Instrumentalmusik Haydn's und Mozart's in unseren winterlichen Konzerten ist gleich Null. Man traut ja kaum gelegentlich einmal mit einer der Haydnschen Symphonien hervorzukommen, und auch von der ungeheuren Fülle dessen, was Mozart geschaffen hat, kommt nur ein winziger Bruchteil zu Gehör. Was für diese beiden Grossen gilt, gilt für eine kaum übersehbare Masse von Werken der Meister zweiter Gattung. Da ist eine riesige symphonische Literatur, die in dem von vornherein kritisch eingestimmten Konzertsaal geradezu unmöglich ist, weil das dort versammelte Publikum naturgemäss nach dem modernen, dem heute Problematischen verlangt, weil es viel bewusster Musik aufnehmen will. Für diese unmoderne Musik ist das Sommerkonzert der richtige Ort. Daneben gibt es eine Fülle von Musik, die in kulturell musikalisch reicheren Zeiten, als die unsrige es ist, geradezu für den Vortrag im Freien geschaffen worden ist. Denn bevor die Entwicklung unserer Musik zur Grösse und Schwere des Problems die Einzwängung fast unseres ganzen musikalischen Lebens in den Konzertsaal begünstigte, hatte man sich ein starkes Empfinden für das Musizieren im Freien gewahrt. Die Zeit vor unseren Klassikern, aber auch noch diese selber verfügte über eine reiche Musikliteratur für ein wenig besetztes Orchester bis herunter zu einer der Kammermusik genäherten Besetzungsweise, die ausgesprochene Gartenmusik ist. Es gehört ferner hierhin die ältere Chormusik. Endlich ist auch gar kein Grund einzusehen, weshalb nicht Solisten, vor allen Dingen Sänger, in diesen Gartenkonzerten mitwirken sollen. Das gäbe eine ausserordentliche Bereicherung und künstlerische Veredlung des gesamten Repertoirs. Die Programme unserer Winterkonzerte würden auf diese Weise eine vorzügliche Ergänzung erfahren. Diese Ergänzung wäre für uns kulturell umso wichtiger, als auf diese Weise allein eine Erziehung des Volkes zur grossen Kunst möglich ist.

(Fortsetzung folgt.)

XIX. Deutscher Kirchengesangvereinstag.

Der 19. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wurde am Sonntag, den 2. September, im Rathaussaale zu Schleswig durch den stellv. Vorsitzenden, Herrn Oberkonsistorialrat D. Flöring-Darmstadt, eröffnet. Anwesend waren u. a. Generalsuperintendent D. Kaftan-Kiel, Kirchenrat D. Herold-Neustadt (Bayern), Professor Dr. Hielscher-Schwelm (Westf.), Dekan Petzold-Brackenheim (Württemberg), Superintendent Rothert-Nienburg (Hannover), Musikdirektor Schmidt-Rothenburg a. T., Propst Stoltenberg-Schleswig.

Aus dem von dem Vorsitzenden erstatteten Jahresbericht über das abgelaufene Vereinsjahr sei folgendes mitgeteilt:

Der Bestand des Evangelischen Kirchengesang-Vereins für Deutschland hat sich gegen das Vorjahr nicht wesentlich verändert; er umfasst 22 Landes- und Provinzialvereine und 6 Einzelvereine mit etwa 1600 Kirchen- und 400 Schülerchören. Neu beigetreten ist letzthin der Kirchenmusikverein zu Schwerin. Eine Reihe von deutschen Kirchenbehörden und Synoden hat es auch im vergangenen Jahre an tatkräftiger Unterstützung der Kirchengesangvereinssache nicht fehlen lassen, und auch die Eisenacher Konferenz deutscher Kirchenregie-

rungen hat bei der Verhandlung über die Nebengottesdienste der Wirksamkeit der Kirchengesang-Vereine zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens anerkennend gedacht. Der Bericht geht sodann auf die von den einzelnen Landes- und Provinzial-Vereinen gefeierten Jahresfeste sowie auf die, hervorragenden Vereinsmitgliedern im vergangenen Jahre zuteil gewordenen Ehrungen näher ein. Das „Korrespondenzblatt" des Vereins hatte im letzten Jahre ein finanziell günstiges Ergebnis zu verzeichnen. Von der in 2500 Exemplaren gedruckten „Denkschrift über den 18. deutschen evangelischen Kirchengesang-Vereinstag in Rothenburg" sind 2183 Stück verkauft worden. Ausserdem wurde die Denkschrift an sämtliche Kirchen- und Kultusbehörden zur Kenntnisnahme übersandt. Von den zahlreichen Dankschreiben, die hierauf einliefen, sei nur dasjenige des deutschen evangelischen Kirchenausschusses erwähnt, worin es heisst: „Der Kirchenausschuss bringt den Bestrebungen des Vereins lebhaftes Interesse entgegen und wird daher auch für weitere Mitteilungen dankbar sein." Das Konsistorium der Provinz Sachsen hat infolge der auf dem vorjährigen Kirchengesang-Vereinstag gefassten Resolution in der Provinz eine Umfrage veranstaltet, welche Stiftungen zum Zwecke der Ausbildung der Schüler höherer Lehranstalten in der Kirchenmusik gemacht worden sind und noch jetzt dafür Verwendung finden. Allen hohen Kirchenregierungen wurde für das bekundete Interesse und Wohlwollen wärmster Dank zum Ausdruck gebracht. Den Vorsitz im Vorstand des Zentralausschusses, der sich nach wie vor der Führung und Unterstützung durch seinen hochverehrten Ehrenvorsitzenden, Geh. Kirchenrat D. Köstlin-Cannstatt erfreut, hat im Oktober v. Js. auf Wunsch der Vorstandsmitglieder Herr Oberkonsistorialrat D. Flöring-Darmstadt stellvertretend übernommen.

An der sich anschliessenden Besprechung beteiligten sich Kirchenrat D. Herold, Rat Sonne-Darmstadt, Pfarrer Loose-Annesdorf (Anhalt), Oberkonsistorialrat D. Flöring, Dekan Petzold und Superintendent Rothert.

Der Kirchengesangvereinstag im Jahre 1907 soll in Stuttgart gefeiert und damit das Jubiläum des 25jährigen Bestehens des deutschen Gesamtvereins verbunden werden. Dem Vorstande des Zentralausschusses und besonders Oberkonsistorialrat D. Flöring wurde auf Antrag des Kirchenrats D. Herold warmer Dank für seine Tätigkeit ausgesprochen, und die Sitzung sodann nach zweistündiger Dauer geschlossen.

Abends 8 Uhr fand im Rathanssaale eine Begrüssungsversammlung statt, die einen sehr angeregten Verlauf nahm.

Der zweite Festtag begann Montag Vormittag ½10 Uhr mit der im dicht gefüllten Rathause abgehaltenen Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, der Herr Oberkonsistorialrat D. Flöring präsidierte. Der Vorsitzende erstattete zunächst den Jahresbericht und gab Kenntnis von den in der gestrigen Zentralausschusssitzung gefassten Beschlüssen. Zum Ehrenvorsitzenden wurde Exzellenz D. Freiherr v. Liliencron-Schleswig gewählt. Ausserdem traten die Herren Konsistorialpräsident Dr. Müller-Kiel, Bürgermeister Heiberg-Schleswig und Propst Stoltenberg-Schleswig in das Präsidium ein.

Exzellenz von Liliencron bringt der Versammlung den Festgruss des schleswig-holst. Provinzialvereins für kirchliche Musik, erinnernd an die gestrigen Worte D. Kaftan's. Er heisst die Versammlung willkommen und wünscht ihr gesegnete Wirksamkeit. Er erinnert dann an die Tagung in Frankfurt vor 25 Jahren, bei welcher er die Freude hatte, seine Gedanken über Kirchenmusik und Liturgie darzulegen die in der Erkenntnis wurzeln, dass die Kirchenmusik liturgisch sein müsse, und dass die Liturgie sich auf dem aufbauen muss, was man als „de tempore" bezeichnet, d. h. an die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres anzuknüpfen habe. Diese Gedanken liegen jetzt verwirklicht in der Chorordnung, für die es ihm geglückt sei, einen jüngeren vortrefflichen Musiker zu gewinnen. Er freue sich, heute gewissermassen das Werk dem Kirchengesangverein übergeben zu können. Für den Chor handelt es sich dabei um 3 Texte: 1) den Introitus, wie er in der alten Kirche bestand und in der schottischen Kirche noch besteht, 2) im Kirchenlied, wie es schon Luther in kunstvoller Form eingeführt hat, d. h. im Kunstgesang des Chorals, im mehrstimmigen Satz, der den höchsten Punkt der musikalischen Wirkung darstellt. So sind zum „Chorlied" stets einige Verse des für den Sonntag bestimmten Chorals gewählt, 3) im „Altarspruch", der sich leicht in die Agende einfügt. Beim heutigen Gottesdienst käme noch ein vierter Text hinzu, die Antiphone der Vesper des Michaelistages, um dem Tage ein besonders festliches Gepräge zu geben. Der Redner legt sein Werk der Kirche, den Kirchenmännern und den Gemeinden ans Herz, ihm die Kirchentüren zu öffnen. „Ist es von Gott, so wird es leben und fortgehen, ist es das nicht, so mag es untergehen," so schloss der Redner unter dem lebhaftesten Beifall der tiefergriffenen Versammlung.

Nach einer langen Reihe weiterer Begrüssungen und Verlesung von Begrüssungsschreiben wurde das Referat des Tages vorgetragen: „Wie rüsten wir uns auf das Paul Gerhardt-Jahr? Wie feiern wir das Gedächtnis des Dichters zur 300jährigen Wiederkehr seines Geburtstages (12. März 1907)? Wie machen wir die Feiern fruchtbar für Kirchengesang und Gemeindeleben?" Da der Redner, Superintendent D. Wilhelm Nelle-Hamm i. W., durch Krankheit am Erscheinen verhindert war, wurde das Referat von seinem Sohn, Martin Nelle, verlesen.

An den mit lebhaftestem Beifall aufgenommenen Vortrag schloss sich eine angeregte Diskussion, an welcher Dekan D. Herold-Neustadt, D. Flöring-Darmstadt, Propst Stoltenberg-Schleswig, Pastor Loose-Annesdorf, Pastor Sannemann-Hettstedt, Kirchenrat Vaentiner-Eutin, Musikdirektor Schmidt-Rothenburg a. T., Konsistorialpräsident Dr. Müller-Kiel und Dekan Petzold-Brackenheim teilnahmen.

Nach einem durch zahlreiche Toaste gewürzten Festessen in „Stadt Hamburg" begann um $4^1/_2$ Uhr im Dom der Festgottesdienst, dessen Anordnung sich auf die in der Provinz Schleswig-Holstein eingeführte Gottesdienstordnung gründete und nach der von Liliencron'schen Chorordnung ausgeführt wurde. Festprediger war Kirchenpropst Petersen aus Hadersleben, als Liturg fungierte Pastor Sieveking-Schleswig, als Organist und Chorleiter Fr. Meymund, der den Chor mit bewährter Umsicht leitete. Ein reiche Kunstgenüsse bietendes Festkonzert in Nissens Gesellschaftshaus am Montag Abend und eine bis zur Ostsee führende Schleifahrt am Dienstag beschloss den XIX. deutschen evangelischen Kirchengesang-Vereinstag, der allen Teilnehmern und Teilnehmerinnen in freundlichster Erinnerung bleiben wird.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Die Grossherzogliche Musikschule zu Weimar, Direktor Prof. E. W. Degner, kann nach ihrem kürzlich veröffentlichten Jahresbericht wieder auf ein erfolggekröntes Unterrichtsjahr zurückblicken. In den Lehrerverband traten im Laufe desselben neu ein die Mitglieder der Hofkapelle Branco (Violine) und Michel (Posaune), während die Herren Kammervirtuos Freyberg und Konzertmeister Rösel ausschieden. Eine Zahl von öffentlichen Orchester-, Kammermusik-, Orgel-, Chor- u. s. w. Vorträgen zeugte von den Studienerfolgen der 147, meist aus Preussen und den thüringischen Staaten gebürtigen Schülerinnen und Schüler.

Professor Heinrich Ordenstein, Direktor des Konservatoriums zu Karlsruhe, wurde vom Grossherzog von Baden zum Hofrat ernannt.

Wilhelm Bopp, Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim, ist vom Grossherzog von Baden zum Professor ernannt worden.

Professor Julius Hey ist von Berlin nach München übergesiedelt und hat dort mit seiner Tochter, Frl. Otti Hey, eine Gesangschule eröffnet.

Aus den Musikschulen Kaiser zu Wien wurde Herr Géza Feszler, Abiturient des Kapellmeisterkurses, als Kapellmeister an das Stadttheater in Mainz und Herr Friedrich Schmidt als Kapellmeister an das Stadttheater in Laibach engagiert.

Die von Frl. Eugenie Rosenberg in Krakau gegründete und seit einem Jahre behördlich autorisierte Musikschule erfreut sich eines lebhaften Aufschwunges. Die stattgefundenen drei Schüleraufführungen, darunter ein Beethoven- und ein Mozart-Abend, fanden in der Presse sehr sympathische Beurteilungen. Eine Schülerin des Instituts, Frl. Sophie Fertig, legte vor einer aus 5 Professoren bestehenden Prüfungskommission die K. K. Staatsprüfung ab.

Vermischte Nachrichten.

Das Joachim-Quartett gibt seine ersten vier Konzerte am 11. Oktober, 8. November, 13. und 28. Dezember.

Edouard Risler veranstaltet „8 Beethoven-Sonaten-Abende" im Beethovensaal. Der Künstler spielt am 12., 16., 19., 23., 26., 30. Oktober, 2. und 6. November und wird Beethoven's sämtliche Sonaten zu Gehör bringen.

Kapellmeister E. N. v. Reznicek verkündet auch für diesen Winter wieder drei Orchester-Kammer-Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester. Ebenso hat er die Leitung der 10 Sinfonie Konzerte der „Philharmonischen Gesellschaft" in Warschau übernommen.

Ludwig Wüllner veranstaltet hier in der kommenden Saison 4 Liederabende und wird den einen derselben zur Erinnerung an die 50. Wiederkehr von Schumann's Todestage zu einem „Schumann-Abend" gestalten. Für die anderen Abende hat der Künstler Vorträge von Kompositionen Hugo Wolf's, Brahms' und Schubert's vorgesehen.

Zu den sechs Waldemar Meyer-Quartettabenden haben bis jetzt ihre Mitwirkung zugesagt: Miss Swickard aus New-York, Frau Gina Goetz, Leontine de Ahna, Emma Koch, R. Burmeister, die Professoren Heinrich Grünfeld, Oskar Schubert, Xaver Scharwenka und der Komponist Max Reger.

Die königliche Sammlung alter Musikinstrumente im Gebäude der Hochschule für Musik in Charlottenburg (Fasanenstr. I, Portal IV) hat im letzten Jahre wiederum ungemein wertvolle Bereicherung erfahren. Angekauft wurden

ein Paar byzantinische Holzkastagnetten aus dem Gräberfeld bei Aschmin in Oberägypten, ein Clavecin royal, von dem Erfinder Gottlieb Wagner in Dresden 1788 erbaut, das von sehr eigenartiger Konstruktion ist und kaum etwas von der ursprünglichen Klangfülle verloren hat; drei aufrechtstehende Klaviere aus der Uebergangsepoche der Giraffenform in die des Pianinos, ein Pianophon (automatisches Klavier); eine Ziehharmonika-Harmonieflûte von Maier Mari etc. Herr Otto Albert in Berlin schenkte eine Anzahl alter bayerischer Zittern, Frl. Clara Kosleck das Cornet ihres verstorbenen Vaters, das dieser von Kaiser Friedrich zum Geschenk erhalten hatte. Die höchst interessante Sammlung ist Dienstags von 11—1 Uhr, Mittwochs und Sonnabends von 12 bis 2 Uhr unentgeltlich zu besichtigen.

Professor Paul Janssen, Orgelvirtuose und Organist an der Frauenkirche zu Dresden, Hochschullehrer am dortigen Königl. Konservatorium, ist am 15. September in Blasewitz verstorben.

Am 5. September starb in Leipzig der Musikpädagoge und Violinist Reinhold Jockisch. Geboren 1848 in Gross-Glogau studierte er in Leipzig unter Friedr. Hermann, war lange Jahre in der Bilse'schen Kapelle als Primgeiger tätig, widmete sich aber dann infolge eines Augenleidens ausschliesslich dem Lehrberuf. Er hatte sowohl in Privatkreisen, als auch an einigen Leipziger Musikinstituten eine grosse Zahl dankbarer Schüler. Viele instruktive Violin-Kompositionen gaben Zeugnis von seiner Begabung für das Fach und von seinem unermüdlichen Fleiss; u. a. die Violinschule, ferner der Katechismus des Violinspiels im Verlag von M. Hesse, Leipzig.

Der sehr rührige „Evangelische Kirchenchor" zu Essen a. d. Ruhr, welcher unter der Leitung des Königl. Musikdirektors Gustav Beckmann steht, veranstaltet in diesem Winter in der Kreuzeskirche wieder eine Reihe geistlicher Musikaufführungen. Es sind geplant: 7. Oktober ein „Orgelkonzert" mit Werken von Bach, Mittelschulte, G. Schumann, Liszt und A. Becker; 21. November: „Kantaten" von Bach; 10. Februar: Vortrag von Superintendent C. Klingemann über Bach mit erläuternden musikalischen Beispielen; 29. März (Charfreitag): Bach's „H-moll-Messe" (zum 1. Mal für Essen).

Das Musiklehrerinnen-Altersheim in Breslau, das im November vorigen Jahres eingeweiht wurde, lässt durch Erfüllung seiner Bestimmung bereits den Segen derartiger Stiftungen erkennen. Einer Lehrerin gewährte es vorübergehenden Aufenthalt, eine zweite, vom Schicksal schwer heimgesuchte Siebzigjährige verlebte ihre letzten Tage voll tiefer Dankbarkeit darin, und zur Zeit befinden sich vier Stiftsdamen im Heim. Die übrigen Wohnungen sind an alleinstehende Damen vermietet, um die Zinsen der auf dem Heim lastenden Hypothek aufzubringen, jede Wohnung natürlich nur so lange, bis sie zu Stiftszwecken gebraucht wird. Das Recht, sich in das Musiklehrerinnen-Altersheim einzukaufen, steht jeder Musiklehrerin zu, welche in Schlesien oder Posen geboren oder ihren Beruf in einer der beiden Provinzen ausübte und Mitglied der Musik-Sektion des Provinzial-Lehrerinnen-Vereins in Schlesien und Posen ist. Es empfiehlt sich demnach, dieser Sektion beizutreten. Das Heim gewährt freie Wohnung, freien Arzt und Apotheke. Die näheren Bedingungen sind aus den Satzungen zu ersehen, welche von den Musikalienhandlungen der Herren Becher, Breslau, und Jonasson Eckermann, Berlin, Potsdamerstrasse, unter Einsendung von 20 Pfg. zu beziehen sind.

Der Magistrat der Stadt Breslau hat beantragt, die Professor Bohn'sche Partiturensammlung des deutschen Liedes (Anfang des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts) anzukaufen und den Notenbeständen der Stadtbibliothek einzuverleiben. In der Begründung heisst es: Herr Professor Dr. Bohn, der bekannte, um die Vertiefung des musikalischen Lebens hochverdiente Veranstalter der historischen Konzerte in unserer Stadt und bedeutende Kenner und Forscher auf dem Gebiete der Musikgeschichte, hat die Absicht kundgegeben, uns seine grosse Partiturensammlung, an der er seit einem Vierteljahrhundert arbeitet und die im wesentlichen das für die Geschichte des weltlichen deutschen Liedes vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 30jährigen Krieges in Frage kommende, bis dahin weit zerstreute Material geordnet und in Partitur gesetzt zusammenfasst, für unsere Stadtbibliothek zu überlassen. Wenn schon der Name des Forschers und Sammlers und der Umstand, dass Herr Professor Bohn durch die musterhafte Ordnung der Musikschätze unserer Stadtbibliothek sein tiefes Interesse an diesem Bildungsinstitut in hervorragender und selbstloser Weise bewiesen hat, dafür bürgen, dass diese Partiturensammlung, die Herr Professor Bohn unserer Bibliothek zuwenden möchte, einen ungewöhnlich wertvollen Zuwachs, eine grossartige Ergänzung und Bereicherung der Bestände nach einer bestimmten Seite hin bedeutet, so ist dazu durch das Gutachten unseres Bibliothekkuratoriums die grosse Bedeutung der angebotenen Sammlung an sich und besonders auch für uns klar und erschöpfend dargetan. Sich an unsere musikalischen Bestände anschliessend, enthält diese Partiturensammlung auch alles, was von deutschen Liedern in Einzelstimmen in der Stadtbibliothek vorhanden ist; durch diese Ergänzung werden die Bestände für den Gebrauch und die Studien erst lebensfähig. Dazu kommt aber so viel Neues, ja einzig Vorhandenes, dass die Sammlung geradezu ein Unikum darstellen und nicht nur ein köstlicher Besitz, sondern auch eine unerschöpfliche Fundgrube für musikgeschichtliche Quellenforschung sein würde. Wir halten es

geradezu für eine Ehrenpflicht, dieses grosse Lebenswerk eines Mannes, dem unsere Stadt für Weckung und Förderung geistigen Lebens und für fruchtbare Mitarbeit an unseren Bildungsbestrebungen zum Danke verpflichtet ist, nicht in die Hände von Spekulanten oder gar in das Ausland übergehen zu lassen (Angebote in dieser Richtung sind schon gemacht), sondern es unserer Stadtbibliothek als demjenigen Institute zuzuführen, in das es organisch hineingehört und das die würdigste Aufbewahrung und die beste Verwertung dieses geistigen Schatzes verbürgt. Es wird die Bedeutung der Stadtbibliothek, die schon heute der Stadt Ehre macht, noch erhöhen."

Bücher und Musikalien.

Neue Studienwerke.

K. Ph. Em. Bach: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen." Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen von Dr. W. Niemann.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Als „neues Studienwerk" kann ein Neudruck der Klavierschule Ph. E. Bach's füglich bezeichnet werden, denn sie war bisher dem Studierenden so gut wie unzugänglich, da die (einzig massgebende) Originalausgabe so selten geworden ist, dass man sie nur in wenigen Bibliotheken findet, namentlich vollständige Exemplare mit den die Beispiele enthaltenden Tafeln, ohne die das Werk garnicht studiert werden kann. Bei der grossen (nicht nur historischen) Bedeutung dieses Werkes war es eigentlich verwunderlich, dass man es noch nicht wieder abgedruckt hatte, obgleich Kretzschmar schon vor 5 Jahren auf die Notwendigkeit davon hingewiesen hatte. Es ist somit ein höchst verdienstliches Unternehmen der Verlagshandlung (Kahnt Nachf., Leipzig) und des Herausgebers (Walter Niemann). Sehr einsichtsvoll ist letzterer verfahren. Er hat den Urtext unverändert, sogar in bezug auf Ortographie gelassen, nur wenige, aber sehr interessante Anmerkungen, meistens historische Erläuterungen hinzugefügt, sodass wir nun endlich wirklich Ph. E. Bach's „Versuch" wieder besitzen. Einzelne Kapitel, die überflüssig und veraltet sind, namentlich die Harmonielehre, werden nur im Auszug mitgeteilt. Für das Studium der älteren Musik ist dieses Werk unentbehrlich. Namentlich sind die Streiflichter, die auf Joh. Seb. Bach fallen, unschätzbar. Jeder Musiker wird die schöne Ausgabe des bedeutenden Werkes mit Freude aufnehmen. Es wäre sehr zu wünschen, dass uns auch Türk's ebenso wichtiges und schon umfassenderes Werk ebenfalls in solchem Gewand wiedergegeben würde.

J. Vianna da Motta.

Chr. Th. Weinlig: 36 kurze Singübungen für Sopran.

Fr. Hofmeister, Leipzig.

Auf dieses schon vor mehreren Menschenaltern erschienene Gesangsstudien-Werk sei hier in aller Kürze empfehlend hingewiesen. Der alte Thomaskantor Weinlig, Richard Wagner's einstiger Lehrer, wünschte mit seinen, sich von Leichtem zu Schwererem gradatim fortbewegenden Uebungen sichere und reine Intonation zu erreichen und den Gesangbeflissenen eine klare und untrügliche Anschauung aller Intervalle zu verschaffen. Seine Stellung an der Leipziger Thomasschule bot ihm für Beobachtung in Gesangssachen schon an sich reiche Gelegenheit, und dass er sich auf die Sangeskunst verstand wie selten einer, bewies er insgemein auch in seinen sämtlichen Vokalkompositionen, deren äusserer Wert nicht zum geringsten eben in ihrer leichten Sanglichkeit beruhte. Weinlig's hier genannte Singübungen werden bei richtiger Verwendung noch heutigen Tags vielen Nutzen beim Unterrichte bringen und verdienen die Berücksichtigung von Gesanglehrern und Sängerinnen in vollem Masse.

H. Spangenberg, op. 29. Präludium und Doppelfuge (A-moll) für die Orgel.

Rühle & Wendling, Leipzig.

Ein tüchtiges Stück von guter Arbeit und vorzugsweise in der grossen Doppelfuge anziehend durch scharfe Ausprägung der mit chromatischen Zusätzen reich ausgestatteten beiden Themen. Bei lebendigem und energischem Vortrage auf alle Fälle für Konzertzwecke recht sehr zu empfehlen.

Hugo Kaun, op. 59. „Fünf Gesänge".

D. Rahter, Leipzig.

Hugo Kaun's neue lyrische Spende besteht aus fünf Liedern und ist als eine der wertvollsten Gaben, die uns die letzte Zeit brachte, zu betrachten. Kaun hat eine, ich möchte sagen, stille Art zu musizieren, geht seine eigenen Pfade, hält sich weit ab vom Treiben jener Uebermodernen und schreibt immer aus innerem künstlerischen Drange heraus, völlig unbekümmert, ob und wem seine Produktion wohlgefallen oder missbehagen werde. Der Künstler ist durch und durch modern geartet, und doch steht er mit festem Fusse auf dem Boden einer Kunstanschauung, die das Vergangene hochachtet und das Werdende aufmerksam verfolgt. Dies gibt seinem Schaffen, seiner eigenen künstlerischen Potenz so viel Halt, Festigkeit und Selbständigkeit. Kaun ist Tonpoet im eigentlichsten Wortsinne und bekundet es auch vorliegenden Falls wieder dadurch, in wie feinfühliger Weise er den gegebenen Dichtungen von Morgenstern und Falk musikalisch

beizukommen weiss, ihren Inhalt charakterisiert und musikalisch umwertet. Bei allen harmonischen Finessen tritt in diesen fünf Gesängen vor allem Kaun's melodische Kraft zutage, macht sich in erster Linie das Bestreben bemerkbar, der wirklichen melodischen Linie zu ihrem Rechte zu verhelfen. Schon das allein genügte, seine neuen, ausgezeichnet schönen Sachen allen zu empfehlen, denen es ernst um die Kunst ist.

Georg Schumann, op. 36. Sechs Fantasien für Pianoforte.

N. Simrock, Berlin.

Sechs kleine Stimmungsbilder feinster Arbeit, musikalische Stillleben, Genrestücke freundlichster Art. Vor allem tritt das rein melodische Element bedeutend in den Vordergrund. Nach harmonischer Seite nehmen sich diese sechs Fantasien ein ganz klein wenig altväterisch aus; ein Anhauch von Biedermeierstyl mit modernen Momenten vermischt, scheint darüber zu liegen. Aber was Georg Schumann hier sagt und erzählt, kommt aus warmem Herzen und ist ausgezeichnet durch echte und reine Empfindung. Der Komponist schreibt einen vortrefflichen Klaviersatz und seine oben angezeigten Tondichtungen sind bei aller Klangfülle doch bestens spielbar, sodass sie auch begabten Spielern einer mittleren Stufe zugänglich sein dürften. Ich empfehle Georg Schumann's Fantasien auf's angelegentlichste.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Mittelstufe.

Ph. Scharwenka, op. 67, Heft 2. Tanz-Impromptu. Momentmusical. Blätter im Winde. Pr. Mk. 2,50
Praeger & Meyer, Bremen.

A. Förster, op. 104, No. 1. Melodie (Ausgabe Germer.) Pr. Mk. 1,—
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

R. Oehme, op. 12. Lose Blätter. Vier Klavierstücke. Pr. Mk. 2,75
B. Schott's Söhne, Mainz.

M. Clement, op. 8, No. 3. Auf die Nacht in der Spinnstub'n. Pr. Mk. 1,20
Dr. Richard Stern, Berlin.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Nach dem diesjährigen Musikpädagogischen Kongress, anschliessend an die Beratung über die Prüfungsordnung und die Funktionen der Prüfungskommissare, wurde von verschiedenen Seiten aus der Provinz der dringende Wunsch ausgesprochen, auch Vorstandsmitglieder möchten bei Prüfungen das Amt eines Prüfungskommissars übernehmen. Es wurde in einer Vorstandssitzung darüber beraten und beschlossen, den Wünschen der Antragsteller zu entsprechen. Es können also fortan bei den Prüfungen sowohl Mitglieder des künstlerischen als auch des geschäftsführenden Vorstandes als Prüfungskommissare hinzugezogen werden. Die Funktionen der Vorstandsmitglieder als Prüfungskommissare sind die gleichen, wie sie in der Prüfungsordnung für die übrigen Kommissare vorgesehen sind, ebenso haben die Antragsteller die gleichen Vorbedingungen zu erfüllen.

Der Vorstand.
I. A.:
Xaver Scharwenka.

Dresdener Tonkünstlerverein.

Der Dresdener Tonkünstler-Verein sendet seinen Jahresbericht über sein 52. Vereinsjahr, in dem das Vorwort mit Genugtuung konstatiert, dass es dem Verein wiederum gelungen ist, die idealen Bestrebungen aufrecht zu erhalten und gedeihlich zu fördern. Aus der Chronik ist zu berichten, dass sich der Verein an der Feier des 70. Geburtstages seines Ehrenmitgliedes Geh. Hofrat Prof. Draeseke durch Absendung einer Deputation und Ueberreichung eines Lorbeerkranzes beteiligte. In gleicher Weise war der Verein an der Feier des 50jährigen Staatsdienerjubiläums Graf von Dönhoff, der seit dem Jahre 1880 ausserordentliches Mitglied des Vereins ist und an der Jubelfeier des 50jährigen Bestehens des Dresdener Königl. Konservatoriums beteiligt. Zur feierlichen Enthüllung des König Albert-Denkmals spendete der Verein einen Riesenlorbeerkranz. Die Mitgliederzahl des Vereins hat sich auch in diesem Jahre wieder erfreulich vermehrt, sie beträgt insgesamt 766, gegen 742 im Vorjahre. Darunter sind 300 ordentliche, 16 auswärtige und 443 ausserordentliche Mitglieder. Ausser der Generalversammlung und 3 Sitzungen des Vorstandes und Ausschusses fanden im Laufe des Jahres 12 Uebungsabende und 4 Aufführungsabende statt. Letztere wurden durch die gütige Mitwirkung des Königl. Kammersängers Léon Rains, Frau Erika Wedekind und Frl. Alice Politz unterstützt. Auf der General-Versammlung wurde die Bewilligung folgender Gelder beschlossen:

400 Mk. der Unterstützungskasse des Dresdener Musikpädagogischen Vereins, 100 Mk. desgl. des Allg. Musiker-Vereins, 300 Mk. für eine Freistelle am Königl. Konservatorium, 300 Mk. für eine Freistelle an der Dresdener Musikschule, 3084 Mk. zur Barverteilung: Ehrengaben und Zeitentschädigungen. Der Vorstand besteht aus den Herren Ferdinand Böckmann Vorsitzender, Wilhelm Seifhardt Schriftführer, Ludwig Hoffarth Schatzmeister.

Briefkasten.

Auf vielfache Anfragen. Das Erscheinen des Kongressbuches verzögert sich leider durch das Ausbleiben einzelner Vorträge. Seit Monaten konnte nicht weiter gedruckt werden, da die Reihenfolge der Vorträge in den Sitzungen innegehalten werden muss. Der Vorstand erhofft aber jetzt das baldige Eintreffen des letzten der noch fehlenden Vorträge und damit das recht baldige Erscheinen zu ermöglichen.

A. M.

*Der Gesamtauflage liegt ein Prospekt von **C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:** „Zwei unentbehrliche musikgeschichtliche Quellenwerke im Neudruck", einem Teil der Auflage liegen Prospekte von **Rudolf Tanner, Leipzig:** „Auswahl vorzüglicher Unterrichtsliteratur der Edition Tanner" und von der **Edition Steingräber, Leipzig:** „Verlagsverzeichnis 1906—1907" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Der erste Klavier-Abend.

Von

Eugen Segnitz.

In einem, an die schöne Fürstin Christine Belgiojoso in Paris gerichteten Briefe berichtet Franz Liszt am 4. Juni 1839 von Albano aus über seine Erlebnisse in Rom. Der Meister war bis dahin mit seiner Begleiterin, der Gräfin d'Agoult, von Florenz gekommen. Nichts lag ihm im Grunde seines Herzens ferner, als öffentlich zu musizieren. Wenn er schliesslich doch das Inkognito ab und zu einmal brach, so konnte es nur den einzigen Zweck haben, sich mit der Welt der Künstler und der Kunst in bleibender Berührung zu erhalten und, wie er es gelegentlich einmal mit feinem Scherzwort bezeichnete, „nicht gänzlich sein Handwerk zu verlernen". Denn über den eigentlichen Zweck dieses seines ersten Aufenthaltes in Italien spricht sich Liszt in einem Briefe an Hector Berlioz klar und deutlich aus. Er schreibt:

„Bei meinem Entschlusse, die Hauptstädte Italiens nacheinander kennen zu lernen, ohne mich irgendwo auf länger niederzulassen, musste ich, wenn ich nicht töricht sein wollte, auf Ausübung eines dauernden Einflusses verzichten. Es wäre Wahnsinn gewesen, auf andere einwirken zu wollen und mir selbst dabei eine Aufgabe vorzubehalten, die nur dazu gedient hätte, mich nach aussen zu zersplittern, ohne ein Resultat zu ermöglichen. So beschränkte ich mich denn auf eine kleine tägliche Ration von Studien und persönlichen Arbeiten. Da ich in der Gegenwart Italiens nichts zu suchen wusste, so machte ich mich daran, in seiner Vergangenheit zu blättern, und da ich nur weniges von den Lebenden erlangen konnte, wandte ich mich zu den Toten."

Vergegenwärtigen wir uns einen Moment Rom, Römer und Römerinnen und das öffentliche und private Leben der ewigen Stadt, ehe wir an den eigentlichen Gegenstand unserer heutigen Betrachtung herantreten.

Man musizierte damals nach wie vor viel und gern in Italien, so auch besonders in Rom. Aber die Nation übte bei weitem eine mehr empfangende als selbstproduzierende Tätigkeit aus. Und mit besonderer Vorliebe wandten sich alle der vokalen Musik, ihren tüchtigen Vertretern und schönen Vertreterinnen zu, während die reine Instrumentalmusik wohl in den zahlreichen Konservatorien gepflegt wurde, ohne jedoch bei den breiteren Schichten des Publikums Anklang und Entgegenkommen zu finden. In Haus und Familie wurde wenig musiziert, und das Klavier war noch keines-

wegs als Stück des Hausrats und Zierde des Salotto, der „guten Stube“, anzutreffen. Der Italiener, auch der Römer, fühlte sich immer am wohlsten ausserhalb des Hauses, im geräuschvollen abwechslungsreichen Leben und Treiben der Strassen und öffentlichen Plätze, und befriedigte seine geistigen Gelüste in der Konversation im Kaffeehause, die künstlerischen im Theater. Wie der Deutsche in Momenten gesteigerten Lebensgenusses mit besonderer Vorliebe sein Leiblied „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin“ singt, so gibt sich auch der Italiener dem überschäumenden Lebensdrange hin und schmettert dabei aus voller Kehle Tosti's „Vorrei morir“, ein Stück echtester und unverfälschtester Drehorgellyrik. Menschen und Zeiten sind eben immer und überall die gleichen.

In den Kreisen der römischen Aristokratie fand die Musik noch immer ernsthaftere Pflege. Allerdings war zu Zeiten Pio Nono's eine „Gesellschaft“ im eigentlichen Sinne kaum mehr vorhanden. Denn Fürsten, Prinzen und hoher Adel, Kardinäle und Angehörige der hohen Geistlichkeit schlossen sich in ihren Zirkeln eng zusammen und, unter allerhand kirchenpolitischen Einflüssen stehend, wehrten auch ängstlich allen fremdartigen Elementen den Zutritt. So kam nur die, von Winter zu Winter wechselnde, sich quasi zu Landsmannschaften enger zusammenschliessende Fremdenkolonie in Betracht, auf deren Mitglieder wir im weiteren Verlaufe unserer Darstellung noch zurückkommen werden. Ein äusserer Anlass sollte Liszt veranlassen, in Rom das Konzertpodium zu betreten. Die Adoptivtochter seines vertrauten Freundes Johann Peter Pixis, die hochangesehene Münchener Opernsängerin Francilla Pixis-Föhringer, Henriette Sonntag's und Maria Malibran's Schülerin, jene „Himmelsstürmerin, die mit keckem Schritte gerade auf's Höchste“ losging, wie Robert Schumann gesagt hatte, war nach Rom gekommen. Liszt bot als treuer Freund und allezeit getreuer Kunstkollege ihr sofort die Hand, sie in Roms Kunstwelt einzuführen. Ende Januar 1839 gab Francilla Pixis ihr von glänzendstem Erfolge begleitetes Konzert unter Liszt's Mitwirkung, der hier sich dem Publikum der Tiberstadt zum ersten Male vorstellte. Die Begeisterung für den genialen Künstler erreichte den Siedepunkt. Er liess sich bald darauf auch in der Kirche San Luigi de Francesi als Orgelspieler hören und riss in einem zweiten *Konzerte* im Teatro Argentino seine Zuhörer zu Ausbrüchen gesteigerter Beifallswut hin. Aber hinsichtlich der äusseren Umstände im Arrangement dieser musikalischen Veranstaltungen trat Liszt hier keineswegs aus der Reihe anderer reisender Virtuosen hervor.

Ganz anders hingegen verhielt es sich mit jenem Konzerte, das Liszt anfangs Juni 1839 gab, dessen Verlauf er in dem oben erwähnten Briefe an die Fürstin Christine Belgiojoso ausführlich und lebendig beschreibt. Zu den hervorragenden Mitgliedern der Fremdenkolonie in Rom zählte damals der russische Fürst Dimitri Galitzin, ein kunstfreudiger Herr. Er bewohnte den, dem berühmtesten aller Brunnen Roms, der Fontana di Trevi, vorgelegten Palazzo Poli und war ein Förderer der Künste im weitesten und edelsten Sinne. Es konnte nicht fehlen, dass sich dem grossen Künstler bald die Pforten auch dieses Palastes öffneten. Liszt's Freund, Graf Michael Wielhorsky, vermittelte die Bekanntschaft mit dem Fürsten Galitzin. Hören wir, wie heiter und fein humoristisch Liszt der in Paris weilenden Freundin seinen Eintritt in das Haus des russischen Magnaten schildert:

„Welcher Kontrast zwischen den von Musik widerhallenden Pariser Salons und meinen langweiligen musikalischen Selbstgesprächen („soliloques musicaux“), mit welchen ich die Römer beglückte. Da es mir nicht gelang, ein Programm nach dem allgemeinen Geschmack aufzustellen, wagte ich es, ganz allein eine Reihe von Konzerten zu geben, indem ich Ludwig den XIV. spielte und höflich zum Publikum sagte: „Das Konzert bin ich!“ Der Rarität halber schreibe ich eins dieser musikalischen Selbstgespräche auf:

1. Ouverture zu „Wilhelm Tell“, ausgeführt von Herrn Liszt.
2. Reminiszenzen aus den „Puritanern“, Fantasie, komponiert und vorgetragen von dem Genannten.
3. Studien und Fragmente, von demselben komponiert und vorgetragen.
4. Improvisationen über gegebene Themata — immer von demselben.

Das ist alles! Weder mehr noch weniger, nur während der Pausen angeregte Unterhaltung und Enthusiasmus, wo derselbe am Platze war.“

Also ein „Klavier-Abend“ in optima forma! Nach mehr als einer Seite hin lehrreich und interessant. Wie bedenklich musste der Tiefstand des Geschmacks und Kunstverständnisses sein, wenn ein Pianist von der

Wesensart eines Franz Liszt es als unmöglich erachtete, innerhalb eines Kreises an sich hochgebildeter Menschen „ein Programm nach dem allgemeinen Geschmack aufzustellen!“ Heutigen Tags fällt es uns Nachfolger gar nicht leicht, dies zu begreifen, anderenteils aber vielleicht auch Liszt's Vorgehen in seinem ganzen Umfange, seiner eigentlich kunstgeschichtlichen Bedeutung zu würdigen. Auch bei seinem zweiten, fast ein Dezennium währenden Aufenthalte in Rom, veranstaltete Liszt, allerdings sehr selten, in kleinem Stile derartige Musikfeste, deren Mittelpunkt er selbst bildete. Er verkehrte gern und häufig in den Salons von Mitgliedern der deutschen Fremdenkolonie. Die Kölnische Patriziertochter Frau Sibylle Mertens-Schaafhausen sah jeden Dienstag Gäste bei sich, Peter von Cornelius, die Malerfamilien Catel und Nerenz und die Damen Schopenhauer und Ottilie von Goethe hielten gastfreundlich offenes Haus. Sehr gesucht waren die Abendgesellschaften der Frau von Schwarz, einer wohlunterrichteten, musikalischen, weltgewandten Dame, die Garibaldi zu ihren intimsten Freunden zählte.

In ihrem Salon „versammelten sich römische Patrioten und daneben hohe Geistliche, Fremde aller Nationen, Gelehrte, Künstler, Musiker, und unter allen diesen Franz Liszt, als der überall Erste“ (Stahr). Liszt lernte in diesem Hause auch zwei deutsche Gelehrte, den Literaturhistoriker Gervinus und Gregorovius, den Verfasser der „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“, kennen. Gregorovius schildert den Meister als „auffallende, dämonische Erscheinung; gross, hager, lange Haare. Frau von S. meinte später von ihm, er wäre ausgebrannt und nur die Wände ständen noch von ihm, worin ein gespenstiges Flämmchen herumzüngele —“ und gestand, dass der Künstler auf sie den Eindruck einer „wahrhaft souveränen Persönlichkeit“ gemacht habe: „ich bin froh, dass ich Liszt noch spielen hörte; er und das Instrument schienen mir zusammengewachsen, als ein Klavier-Zentaur.“ Und Adolf Stahr, Liszt's langjähriger Freund und Anhänger, schrieb über Liszt's Vortrag die schönen Worte: „Es ist in seinem Spiel ein Etwas, das ich weder zu erklären noch zu benennen weiss, das aber selbst die grössten unter seinen Schülern und Nachfolgern, so mächtig sie sind, nicht erreichen — es ist, wenn ich doch einen Ausdruck dafür suchen soll, der Widerhall und das Ergreifende seiner eigenen überwältigenden Natur.“

Franz Liszt gab auch als musikalischer Alleinherrscher die erste Matinée. Und zwar vor einem ganz seltenen Publikum und an einem Orte, der in sonstigen Fällen kaum jemals wieder zu derlei Veranstaltungen benutzt wurde. Am 11. Juli 1863 wurden die sensationslustigen Römer durch die Nachricht beglückt, der Papst Pio Nono habe dem Meister einen Besuch in dem stillen, am Monte Mario gelegenen Kloster Santa Maria del Rosario gemacht. Liszt schildert den Vorgang folgendermassen:

„Seine Heiligkeit weihte mein Wohnzimmer durch Ihre Gegenwart. Nachdem ich dem Papste eine kleine Probe meiner Geschicklichkeit auf einem Harmonium und meinem Arbeits-Pianino dargelegt hatte, sprach derselbe in huldreichster Weise einige sehr bedeutungsvolle Worte zu mir, wodurch er mich ermahnte, dem Himmlischen im Irdischen nachzustreben und mich durch meine vorüberhallenden Harmonien auf die ewig bleibenden vorzubereiten. Seine Heiligkeit blieben ungefähr eine kleine halbe Stunde; Monsignori de Merode und Hohenlohe waren in seiner Begleitung.“ —

* * *

Auf seinem, dem ersten Aufenthalte in Italien folgenden Triumphzuge durch Europa setzte der Pianist Liszt seine Klavierabende fort. Wie alles Nachahmung zu finden pflegt, so folgten dem Meister sehr bald auch andere Künstler. Zu den berühmtesten Vertretern der Spezies „Klavier-Abende“ gehörten dann, um nur drei Namen zu nennen, Hans von Bülow, Anton Rubinstein und Klara Schumann. Auch diese waren Fürsten im Reiche des tonangebenden Geschmacks, denen freilich gar manche Duodezfürsten sich anreihen sollten. Nehmen wir bekannte hochbedeutende Künstler der neuesten Zeit aus, so muss doch gegesagt werden, dass in den deutschen Musikzentren der Begriff des „Klavier-Abends“ einen etwas fatalen Beigeschmack durch die Einmischung mancher Halbfertigen und Unberufenen erhalten hat. Leider. Denn an sich ist es eine geniale, eines Franz Liszt würdige Idee, Meisterwerke alter und neuer Zeit auf einem Instrumente wiederzugeben, das durch die Möglichkeit polyphonen Zusammenfassens und Darstellung orchestraler Klangfarbeneffekte hierzu wie kein anderes geeignet erscheint.

Bayreuther Eindrücke.

Von

José Vianna da Motta.

(Schluss.)

Bis jetzt haben wir immer nur noch die künstlerische Seite der Festspiele betrachtet. Es kam mir darauf an, festzustellen, dass selbst rein künstlerisch Bayreuth uns etwas Einziges, mit nichts anderem zu Vergleichendes bietet. Wenn man aber meint, dass mit der Zeit die gewöhnlichen Bühnen solche Taten werden nachahmen können (wozu freilich sehr lange Zeit nötig zu sein scheint!), so muss nun darauf hingewiesen werden, dass Bayreuth als Ganzes etwas Unnachahmliches ist. Treffend sagt Kienzl: „Eine Individualität lässt sich wohl äusserlich abklatschen, nicht aber ein zweites Mal künstlich züchten. Und Bayreuth ist eine Individualität".*) Es ist nicht nur höchste Kunststätte, sondern die einzige Stätte, an der ein rücksichtsloser Idealismus betätigt wird. Batka sagte neulich, dass Bayreuth „durch sein blosses Dasein den Glauben an die Wunderkraft ideal gerichteten Sinnes bestärkt", es ist eine Kulturmacht. Im Gegensatz zu Wotan-Wanderer, der zu schauen kam, nicht zu schaffen, müssen wir nach Bayreuth wandern, um zu schauen und dann zu schaffen. Wenn man den idealen Gehalt Wagner'scher Dramen als blosses Fantasiespiel, unterhaltendes Märchen auffasst, das keine Beziehung zum gegenwärtigen Leben haben könnte, dann hat man ihn noch nicht verstanden. Selbst seine weltfernsten Gestalten sind „erlebt", seine Dichtungen sind auch in hohem Masse Konfessionen, wie die Goethe's, nur zu gewaltigen Typen erhoben. Was er erlebte, müssen wir nachzuerleben suchen, dann lernen wir von seiner Kunst für unser Leben. Solchen Eindruck kann uns aber sein Kunstwerk nur dort geben, wo es „daheim" ist, wo es in seinem Sinne „richtig" vorgeführt wird, wo alle, vom Festspielleiter bis zum bescheidensten Helfer, frei sind von jedem Nützlichkeitsgedanken, wo uns das Gefühl des „Festes" erfüllt und kein Gedanke an materiellen Gewinn das erhebende Bewusstsein stört, Taten des reinsten Idealismus zu erleben.*) Solche Festspiele sind unnachahmlich.

Trotz des prinzipiellen Missverständnisses der Idee Bayreuth's bemerkt man doch in der Zuhörerschaft, die tausendköpfig das Festspielhaus füllt, eine wachsende Ergriffenheit, die darin sich kundgibt, dass das Bedürfnis, Applaus zu spenden, abnimmt. Nach dem 1. und 2. Akt der Götterdämmerung, ebenso des Parsifal, herrschte tiefe Stille, niemand störte mehr durch den unmusikalischen Lärm des Beifallklatschens das Nachklingen der Erschütterung in uns. Schade, dass man sich am Schluss nicht enthalten kann, seiner Begeisterung irgendwie Luft zu machen. Ganz richtig aber war es, dass der Verwaltungsrat, um den noch störenderen Kampf zwischen Klatschen und Zischen zu vermeiden, bekannt gab, dass der Meister selbst erlaubte, dass das letzte Bild des Parsifal noch einmal gezeigt werde. Auch das hat einen eigenen Reiz, diesen Schluss nun als blosses Bild noch einmal zu schauen, um es so noch recht in die Seele einzuprägen, bevor wir in den Alltag zurückkehren.

Natürlich gaben die Festspiele wieder Gelegenheit zu einer Flut von Schriften über den Meister. Die bei weitem bedeutendsten waren die Neuauflagen von Chamberlains „Das Drama R. Wagner's", eine kurze „Anregung", die aber am tiefsten in den Kern führt, und Porges' eingehende und feine Analyse der Musik und der Handlung in Tristan und Isolde (beides bei Breitkopf & Härtel). Von diesen lernt man am meisten, da sie das Wesen des Meisters am tiefsten empfinden. Sie sollten allen Kommentatoren als Muster dienen. Ebenbürtig reiht sich daran Kienzl's vorhin erwähnte Schrift. Sehr fein und klar legt Karl Heckel in einer kleinen Broschüre das Verhältnis Hugo Wolfs zu Richard Wagner dar (Georg Müller, Leipzig).

*) In seiner Monographie über Wagner, S. 137 (Kirchheim, München). Es ist dies die bedeutendste Arbeit über den Meister seit Chamberlain, den sie nach der künstlerischen Seite ergänzt. Man merkt, dass hier ein Musiker über den andern spricht, der dabei einen erstaunlichen Tiefblick auch für das Dichterische zeigt. Die psychologische Analyse der Werke ist vorzüglich.

*) Da leider immer noch wieder die Behauptung auftaucht, Bayreuth sei ein geschäftliches Unternehmen, so muss abermals betont werden, dass der Ueberschuss der Festspieleinnahmen einzig dem Festspielfonds und der Stipendienstiftung zufällt, die Familie Wagner entnimmt daraus keinen Gewinn für sich.

Aus tiefem Verständnis für das Wesen der beiden zeigt der Verfasser genau inwiefern Wolf Wagner's Prinzipien auf das Lied übertragen habe (ein so viel missverstandener Satz!) und den Gegensatz beider Naturen. Eine neue Unternehmung ist das Wagner-Jahrbuch, das Frankenstein herausgibt (Leipziger Verlags-Aktiengesellschaft) mit reichem Inhalt von Reuss, Manz, Kloss, Seidl, Drews, Petsch u. a. Manches ist überflüssig, anderes, wie die Ausführungen von Seidl über den Parsifalschutz und Reuss und Kloss über Bayreuth, sind aber höchst verdienstlich; noch anderes sucht zwar nicht Wagner's Dichtungen zu erläutern, sondern eigenes hineinzudeuten, was immerhin interessant ist. Die Parallele zwischen Zauberflöte und Parsifal (Drews) ist sehr anregend. Leider stehen, namentlich in Sakolowski's Aufsatz über Parsifal, starke Ungenauigkeiten in tatsächlichen Angaben. Der Herausgeber wird künftig das Material sorgfältiger prüfen müssen. Ziemlich inhaltlos trotz der vielen hohen Worte ist Conrad's Schrift über „Wagner's Geist und Kunst in Bayreuth (Bonsel's Verlag, München). Das beste daran ist die Wärme der Gesinnung und der Mut der Ueberzeugung, den Stil selbst trifft aber der Tadel, den der Verfasser anderen Kritikern macht: er ist unvornehm. Interessant als trauriges Zeitdokument ist das Urteil im „Gralsraubprozess“.

An „Einführungen“ in die einzelnen Werke wimmelt es geradezu. Keine erläutert aber wirklich die Tiefen, wie Chamberlain (leider nur zu kurz), Porges und Kienzl. Auch Dr. Münzer's Einführung in den „Ring“ (Harmonie, Berlin), die eine gute Zusammenfassung des Materials in Bezug auf Sage, Handlung, Psychologie der Charaktere und Musik bietet, irrt doch oft in der psychologischen Analyse, so z. B. Wotan's im 3. Akt der Walküre, von dem der Verfasser ein ganz schiefes Bild entwirft. Es rührt daher, dass er mit dem Text in der Hand beginnt, über die Motive in Wotan's Innern zu fantasieren, ohne auf die Musik zu hören. Wo ist da etwas „Polterndes“? Wie konnte er den Schmerz und die Vaterliebe überhören, die diese Musik durchtränkt? Auch hätte er nicht von Gutrune gesagt, sie sei eine „blonde, unbedeutende Null“, wenn er auf ihr bestrickendes Motiv hinhörte. Immerhin ist seine Arbeit interessant, aber nicht immer vom richtigen Verständnis geleitet. Sehr anregend sind die kleinen Zusammenstellungen, die S. Röckl gemacht hat, der brieflichen Aeusserungen des Meisters über die Entstehung seines Nibelungenringes (Breitkopf & Härtel). Chop gibt bei Reclam Einführungen heraus, die vortrefflich sind, aber leider zu allgemein. Warum aber der falsche Titel: „Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst“?!

Auch die „Erinnerungen“ an R. Wagner mehren sich. Hier ist aber höchste Vorsicht vonnöten, da niemand den Verfasser kontrollieren kann. Man denke an den berüchtigten Weissheimer. Bezeichnend ist es jedenfalls, dass die näheren Freunde des Meisters (ausgenommen H. von Wolzogen, s. seine wundervollen „Erinnerungen“ bei Reclam) noch nicht ihre Erinnerungen veröffentlichen. Jedenfalls weil die Fülle der Gesichte zu überwältigend und auch weil es noch indiskret ist, alles der Oeffentlichkeit preiszugeben. So kommt es, dass alle diese Erinnerungen wenige bedeutende Aeusserungen Wagner's übermitteln, aber immerhin oft hübsche persönliche Züge. Meistens begnügen sich diese Memoiren mit Aufzählung von Besuchen, Gesprächen, deren Inhalt aber nicht immer wiedergegeben wird. Am lebendigsten tritt die Person des Meisters in des Bildhauers G. Kietz' Aufzeichnungen (Reissner, Dresden) hervor. Balletmeister Fricke, der Wagner bei den Festspielen 1876 und 1882 half, erzählt manches Interessante aus dieser schweren, arbeitsreichen Zeit (Bayreuth vor dreissig Jahren, bei Bertling, Dresden). An diesen Andeutungen genüge es für den, der sich unterrichten will. In nächster Zeit haben wir aber neue Briefe Wagner's an seine Familie zu erwarten, die von hoher Schönheit sein sollen und zum ersten Male den Wiederabdruck seiner sämtlichen Aufsätze aus der Pariser Zeit (1841).

Wenn die Schmähungen eines grossen Meisters verstummt sind, verstummen müssen, scheint die Kraft, die sich darin äusserte, ein neues Opfer zu benötigen, um sich auszutoben. Wenn es gar ein Mitglied seiner Familie ist, rächt man sich an ihm für die Bewunderung, die man dem Vorfahren zollen muss. Nur so ist der heftige Krieg zu erklären, den man gegen Siegfried Wagner als Dramatiker führt, in dem sich meistens nicht besonnene Kritik, sondern persönlicher Hass zeigt. Es ist offenbar, dass diese Werke ruhiger beurteilt werden würden, wenn der Schöpfer nicht den Namen Wagner trüge. Eine Anregung zu einer unbefangenen Betrachtung gibt Glase-

napp in einer stilistisch vollendet schönen Monographie (Schuster & Löffler, Berlin). Er betont vor allem die organische Einheit in Siegfried Wagner's Werken, durch die er sich als der verständnisvollste Erbe seines Vaters bekundet. Auch dadurch, dass er mit Sicherheit erkannte, nicht weit genug von seinem Vater anfangen zu können. Am richtigsten definierte ihn Bruno Goetz: „er ist die Erfüllung Webers“.

Möchte das vornehme Werkchen, dessen Lektüre schon rein literarisch Freude bereitet, dazu beitragen, dem Sohne eines grossen Mannes mehr Achtung und Verständnis entgegenzubringen, nicht wegen, sondern trotz seines Namens.

Sommermusik.

Allerlei Wünsche

von

Dr. Karl Storck.

(Schluss.)

Wir haben in unserer heutigen Musik, soweit diese wirklich von künstlerischen Absichten getragen ist, fast lediglich das l'art pour l'art oder wenigstens l'art pour les artistes. Die ganze Entwicklung unseres grossen musikalischen Schaffens ist seit Beethoven immer mehr nach der Seite der problematischen und der technisch aufs höchste gesteigerten Hochlandskunst hin entwickelt worden. Nur ein geringer Bruchteil des Volkes war imstande, mit dieser Entwicklung als empfangendes Publikum Schritt zu halten. Weitaus der grösste Teil ist weit zurückgeblieben, vermag nicht mehr mitzugehen, will es auch nicht, soweit er ehrlich ist, denn der Liebhaber ist längst nur ausnahmsweise mehr imstande, die Vorbedingungen für den Genuss dieser komplizierten Kunst zu erfüllen. Es fehlen die Zwischenglieder, es fehlt die Kultur des musikalischen Mittellandes, über das hinweg es Tausenden wieder möglich wäre, allmählich ins Hochland einzudringen. Hier in der Veranstaltung künstlerischer Sommerkonzerte eröffnet sich ein Weg; denn auch jene Kunstfreunde, die imstande sind, das moderne Musikleben, wie es die winterliche Musikübung darbietet, auszunutzen, jene zahlreichen Fachleute, die im Winter für diese einfachere Kunst nicht mehr zu haben sind, wären im Sommer unter Einwirkung der völlig veränderten Stimmungsfaktoren dieser einfachen gesunden Kost zugänglich.

Das ist die eine Seite, soweit sie die künstlerische Entwicklung der Musik selber betrifft. Fast noch notwendiger wird eine Reform unserer sommerlichen Gartenkonzerte, wenn wir die Musik als Kulturmacht für die Bildung des Volkes ansehen. Denn Millionen unseres Volkes können nur im Sommer zum Genusse wertvoller Musik kommen. Wir müssen bedenken, dass für Tausende, die den Tag über schwer gearbeitet haben, im Winter die Einspannung in einen Konzertsaal eine weitere körperliche Arbeit bedeutet, während im Sommer das Hören eines Konzertes draussen im Freien eine körperliche Erholung ist. Dann sind die pekuniären Vorbedingungen für die Veranstaltung sommerlicher Konzerte so unendlich viel günstiger, dass also auch für viel weitere soziale Schichten der Genuss dieser Konzerte erschwingbar ist.

Nun tritt gebieterisch vor uns das Wort, dass gerade in künstlerischen Dingen für das Volk das Beste nur gerade gut genug ist. Unserem Volke wird aber heute in den Sommerkonzerten fast lediglich Schund geboten. Je volkstümlicher die Veranstaltungen sein sollen, umso niedriger das Programm. Das ist geradezu eine Versündigung am Geiste unseres Volkes. Denn diese Tausende und Abertausende kommen mit einem echten Musikhunger in diese Veranstaltungen. Wer ein einziges Mal am Abend bei den Berliner Zelten vorbeigegangen ist und wer gesehen hat, wie da zahllose Menschen, denen das Glas Bier im abgeschlossenen Garten noch zu teuer ist, draussen stundenlang stehen, um Musik zu hören, mag wohl jauchzen über dieses Verlangen nach Kunst, das sich hier in so naiver Weise ausspricht, aber er muss einen tiefen Schmerz empfinden bei dem Gedanken, dass diesen hungrigen Menschen Steine statt Brot gereicht werden. Das ist nicht nötig. Mit den heute an all' diesen Orten wirkenden Kräften sind Programme mit guter Musik ebenso leicht durchzuführen, wie die jetzige Schundware.

Nicht einmal auf das Potpourri brauchte man zu verzichten. Es ist leicht erklärlich, dass diese Form sich grosser Beliebtheit erfreut. Das hat denselben Grund wie, dass die Mehrzahl der Menschen an einem Blumenstrauss mehr Gefallen findet, als an der einzelnen Blume. Wir wollen doch nicht vergessen, dass alle unsere grossen Musikformen ursprünglich etwas vom Potpourri an sich gehabt haben. Sind sie doch dadurch entstanden, dass mehrere an sich selbständige Musik-

stücke verbunden wurden, um durch den Reiz des Gegensatzes und der Mannigfaltigkeit zu wirken. Das ist der Ursprung der Suite, der Sonate und Symphonie. Aber wie es beim Zusammenbinden von Blumen lediglich Sache des Geschmacks ist, ob ein wirres Bündel von blühendem Gras zusammengebracht wird oder ein Kunstwerk entsteht, in dem jede einzelne Blume gerade durch ihre Nachbarschaft zu besonderer Geltung kommt, und so das Ganze als ein üppiger Reichtum von Blüten wirkt, so auch beim Potpourri. Es hat sich aber gerade dieser Kunstform der allerniedrigste Geist bemächtigt. Hat man jemals gehört, dass einer dadurch, dass er die Blumen zerriss und verschiedene Stücke zusammenband, ein Bukett bildete!? Würde es irgend einem Menschen einfallen, von 20 Bildern je ein Stück herauszuschneiden und diese 20 Bruchstücke zusammenzukleben und dann zu behaupten, er habe ein neues Gemälde geschaffen? Das aber geschieht im Potpourri alle Tage. Und nicht nur dort, wo es sich um eine blöde Witzemacherei handelt, die man allenfalls in den vorgerückten Stunden angeödeter Kneipseligkeit begreifen könnte, sondern auch dort, wo es den Verfertigern dieser Potpourri's offenbar ganz ernsthaft darum zu tun war, eine wirkliche Blütenlese aus dem Schaffen eines Mannes zu bringen, eine Perlenschnur aus dem Edelgestein wertvollster Musikwerke zusammenstellen.

Das Unglück ist zumeist verschuldet durch den Mangel jeglichen Gefühls für das Kunstwerk als geschlossene Einheit. Wie kann man ein Lied in der Mitte abbrechen, um mit der Hälfte die Hälfte eines anderen zu verbinden? Oder wie kann man zwei grundverschiedene Stücke aus zwei in ihrem Wesen ganz verschiedenen Werken eines Künstlers zusammenschweissen, lediglich vielleicht deshalb, weil sie in der gleichen oder in einer verwandten Tonart gehalten sind? Oder wie kann man sich erlauben, bei den Potpourri's aus einer Oper, die sich einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut, die ganze Entwicklung dieses Werkes völlig umzustossen und die Stücke nach Belieben aus den verschiedenen Teilen der Oper durcheinander zu würfeln? Man braucht nur immer an eine Parallele bei den anderen Künsten zu denken, um die entsetzliche Barbarei dieses in der Musik allgemein üblichen Verfahrens zu fühlen. Und wenn auch nur ein einziger Grund für diese Art des Vorgehens ersichtlich wäre! Aber er ist nicht vorhanden. Es ist lediglich ein ganz elender Formalismus, der alle Musik als geradezu totes Motivmaterial ansieht, das eine ganz beliebige Verwertung und Zusammensetzung verträgt.

Ich kann mir dagegen sehr wohl das Potpourri als wertvolle Kunstform vorstellen. Um beim Opernpotpourri zu bleiben: warum sollte es nicht möglich sein, eine Oper so gewissermassen im Extrakt vor uns vorüberziehen zu lassen. Bei der Oper alter Gattung ist es ja ganz leicht, der vollständig gespielten Ouvertüre würde man die musikalisch wertvollsten Nummern, jede in sich völlig geschlossen, folgen lassen. Für denjenigen, der die Oper gehört hat, ist damit gleichzeitig die Erinnerung an das Drama derselben neu geweckt. Der andere erhält eine Reihe prächtiger Musikstücke, von denen jedes an der richtigen Stelle steht. Hat man dann erst einmal begriffen, dass die gedruckten Programme, die in die Hände unserer Konzertbesucher gelangen, keineswegs ein mehr oder minder schmieriges Stück Papier mit einer mehr oder weniger grossen Zahl von nutzlosen oder gar widerwärtigen Anzeigen und Witzen und dergleichen zu sein brauchen, sondern das gegebene Mittel für eine geistige und künstlerische Einführung in die dargebotenen künstlerischen Genüsse darstellen, so wäre mit Hilfe dieses Programms ein solches Opernpotpourri imstande, auch für jenen, der das betreffende Werk in seiner Urgestalt nicht kennt, dieses als Ganzes erstehen zu lassen. Aber selbst bei einem Musikdrama, wie dem Richard Wagner's, wäre ein Herausheben der wichtigsten Grundlinien und damit der höchsten musikalischen Schönheiten in Potpourriform möglich. Das Programm könnte dabei freilich noch wichtigere Dienste leisten. Viel günstiger, als mit den Opernpotpourris, steht es mit allen anderen. Das Liederpotpourri könnte geradezu ein Segen werden, indem auf diese Weise die Kenntnis zahlreicher Lieder dem Volke vermittelt würde. Welch' kostbare Geschichten lassen sich mit Volksliedern erzählen: von der Liebe Leid und Freud, aus dem Studentenleben, aus dem Landleben, von Jagd und Spiel, vom Trinken, von fröhlicher Wanderlust und dergleichen mehr. Ich könnte mir z. B. in einem solchen Sommerkonzert auch Schubert's „Schöne Müllerin“ prachtvoll als Potpourri denken. Hier wäre das Programm dazu berufen, die Texte der Lieder womöglich mit der übergedruckten Singweise zu bringen. Bei Volksliedern böte sich auf diese Weise ein Mittel, die Lieder geradezu wieder in's Volk hineinzubringen.

Oder man führe doch ruhig in diesen Gartenkonzerten dem Volke einen Satz aus irgend einer Symphonie vor. Oder man wage es mit guter Kammermusik für Blasinstrumente oder mit guten Solosachen für Blasinstrumente. Diese beiden Gattungen liegen gegenwärtig im Konzertsaal fast ganz brach, trotz der prachtvollen Literatur, die wir dafür besitzen. Also wo ein Wille ist, bietet sich hier schon ein Weg.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

In der Humboldt-Akademie zu Berlin finden in diesem Winter Vorlesungen von Professor Alexis Hollaender über musikgeschichtliche und -wissenschaftliche Themen statt. Ein Zyklus, der am 10. Oktober begann, behandelt „Robert Schumann in seinen Kompositionen und schriftstellerischem Wirken", der zweite, 16. Oktober anfangend, hat das „Verständnis des musikalischen Kunstwerks" zum Thema und wird in allgemein verständlicher Weise: „Musikalisches Hören, Wesen und Bedeutung der Melodien, Harmonie, Rhythmus, die Formen in der Instrumental- und Vokalmusik" u. s. w. behandeln.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes. Am 22. September fand in Braunschweig in dem Konservatorium des Herrn Direktor Ernst Wegmann die erste Prüfung nach der Prüfungsordnung des Mus.-Päd. Verbandes statt. Drei Zöglinge des Seminars, die Damen Marta v. Seelen, Elisabet Weiss und Herr Richard Schenke, unterzogen sich der Prüfung. Die gestellten Themen des Prüfungsaufsatzes lauteten: „Die Entwicklung des Klaviers", „Das System der griechischen Musik", „Robert Schumann und seine Klavierwerke". Die Klausurarbeiten bezogen sich auf theoretische und methodische Themen. Als Prüfungskommissare bei der Hauptprüfung fungierten, neben dem Lehrerkollegium, Herr Professor Martin Krause und Frl. Anna Morsch, beide Berlin. Geprüft wurde in dem Hauptfach „Klavier", ferner in Methodik, Pädagogik, Anatomie, Akustik, Theorie, Formenlehre, Musikgeschichte, Aesthetik. Ferner hatten die Zöglinge Probelektionen mit Schülern verschiedener Elementarstufen abzuhalten. Alle drei Seminaristen bestanden die Prüfung, Hr. Schenke mit dem Prädikat „Mit Auszeichnung bestanden", die Damen mit dem Prädikat „Sehr gut." — — Am 30. September fand am Stern'schen Konservatorium zu Berlin, Direktor Professor Gustav Hollaender, die zweite Prüfung nach der Prüfungsordnung des Mus.-Päd. Verbandes statt. Hier fungierte neben den gesamten Fachlehrern und dem Direktor Herr Professor Xaver Scharwenka, Berlin, als Prüfungskommissar. Drei Damen, Frls. Clara Günther, Charlotte Hundt und Jenny Moebius, waren zur Prüfung vorbereitet und erhielten das Reifezeugnis und das Diplom des Mus.-Päd. Verbandes. Der Prüfungsaufsatz lautete: „Die Romantiker, ihre Meister und die Charakteristik ihrer Hauptwerke". Als methodische Klausurarbeit war das Thema gestellt: „Wie erzielt man die Unabhängigkeit der Hände und Finger von einander?" — Als dritte Prüfung ist die an der Musikschule K. A. Fischer-Stettin, Leiterin Frau Elfriede Fischer, anzureihen. Es waren vier Zöglinge zur Prüfung gemeldet, und zwar die Damen Marta Müller, Ilse Pieper, Johanna Herrholtz und Frieda Oberländer. Als Prüfungskommissare fungierten neben den Fachlehrern Hr. Prof. Dr. Lorenz, Frl. Margarete Rusch, Stettin und Frl. Anna Morsch, Berlin. Die Themen der Prüfungsaufsätze lauteten: „Die Betrachtung des Klavierunterricht-Materials vom praktischen, pädagogischen und ästhetischen Standpunkt", „Die Sonate und ihre Meister", „Robert Schumann und seine Bedeutung." Das Ergebnis der Hauptprüfung war sowohl nach der praktischen, als auch der musikwissenschaftlichen Seite ein hocherfreuliches, die Prädikate wurden mit „Sehr gut" und „Gut" bezeichnet und den Damen das Zeugnis der Reife und das Diplom des Verbandes zuerkannt. — Schliesslich ist noch über die am 6. Oktober zu Breslau im Breslauer Konservatorium der Musik, Direktor Willy Pieper, stattgefundene Musiklehrerinnen-Prüfung nach den Bestimmungen des „Musikpädagogischen Verbandes" zu berichten, der sich vier Schülerinnen des Seminars, die Damen Elfriede Boehm, Else Kleinert, Klara Seelig und Elfriede Wilhelm, unterzogen. Sämtliche Schülerinnen bestanden das Examen mit dem Prädikat „sehr gut" und erhielten Reifezeugnis und Diplom des Musikpädagogischen Verbandes. Als Prüfungskommissar fungierte Herr Kapellmeister Georg Riemenschneider. Die Aufsatzthemen lauteten: „Rhythmus und die Methode rhythmisch spielen zu lehren", „Wie lehrt man Notenlesen und Vomblatt-Spielen", „Das Verhältnis der musikalischen Romantiker zu den klassischen Meistern". Zum Thema der methodischen Klausurarbeit war gegeben: „Die erste Klavierstunde bei einem Anfänger".

Die „Diesterweg-Akademie", Direktor Moritz Diesterweg, veranstaltete am 27. September im Beethoven-Saal ein Konzert mit den Lehrkräften der Anstalt. Herr Direktor Diesterweg leitete den Abend durch einen Vortrag über „Die musikalische Erziehung der Jugend" ein, in dem er manches beherzigenswerte Wort sprach. Die musikalischen Darbietungen bestanden in Werken von Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Raff und Sinding. Den Beschluss machte Schumann's „Klavierquartett" in Esdur, ausgeführt von den Damen N. Taube, R. Hirsch und den Herren Heinze und Schulz-Fürstenberg.

Der fünfte deutsche Ferienkursus für Chordirigenten und Schulgesanglehrer, veranstaltet vom Oberlehrer und Kantor Gustav Borchers in Leipzig unter Assistenz der Universitätsprofessoren Dr. Barth und Dr. Prüfer, sowie der Herren Carl Eitz-Eisleben und Pastor Dr. Sannemann-Hettstedt, hat seinen Ab-

schluss gefunden. Die Teilnahme war doppelt so stark als in den Vorjahren. Verschiedene Regierungen hatten Herren in bedeutungsvollen Aemtern dazu entsandt. Die Erfolge der Kurse dürfen als ausserordentliche bezeichnet werden, insbesondere bewährte sich die Stimmbildungs- und Dirigierkunst des Veranstalters. Sie zeigte sich an den Fortschritten der Teilnehmer im Sologesange wie in den vortrefflichen Chorvorträgen der Teilnehmer bei der Abschiedsfeier. Weitere Kurse folgen in gleicher Weise.

Für die Oberklassen des Konservatoriums in Danzig, Direktor Heidingsfeld, wurde Frl. Blanche Deczey, eine Schülerin Adolf Ruthardt's-Leipzig, berufen.

Vermischte Nachrichten.

Ein hochinteressantes Programm hatte der rühmlichstbekannte Orgelvirtuose Walter Fischer für sein am 22. September stattgefundenes Orgelkonzert in der Melanchtonkirche aufgestellt. Es enthielt Kompositionen der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, und zwar der deutschen, französischen und italienischen Schulen. Der Grossmeister Bach war nur mit einem Werke vertreten; dem Veranstalter lag daran weniger bekannte Meister zu Gehör kommen zu lassen. So waren vertreten: Georg Muffat, Joh. Pachelbel, Clérambault, Matthias v. d. Gheyn, Peter Cornet, Frescobaldi, Zipoli und der grosse Vorgänger Bach's, Dietrich Buxtehude, letzterer mit einer Passacaglia in d-moll und Präludium und Fuge in fis-moll. Der meisterhafte Vortrag und die feinsinnige Registrierung des Konzertgebers liessen die Schönheiten der vorgeführten Werke in hellem Lichte leuchten. Das Konzert wurde durch den Baritonisten Gerhard Fischer unterstützt, der Lieder und Gesänge von Sebald Heyden, den beiden Ahle's, J. W. Frank und G. Ch. Strattner mit edlem schönen Ton und warmem Empfinden vortrug.

Der „Verein zur Förderung des Volksschulgesanges", Vorsitzender Herr Max Ast, hält auch in diesem Winter wieder einen Fortbildungskursus für Volksschullehrer und -Lehrerinnen ab. Der Kursus bietet: 1. „Harmonielehre", 2-, 3- und 4stimmiger Satz (Leiter Herr Walk), 2. „Die Entwicklung der Gesangsstimme auf der Grundlage richtigen Sprechens" (Leiter Herr Ast). Anfragen sind an den Vorsitzenden Max Ast, N. 20, Christianiastr. 8, zu richten.

Das Pariser Lamoureux-Orchester konzertiert unter Leitung seines Dirigenten C. Chevillard am 19. Oktober in Stärke von 80 Musikern in der Philharmonie. Zur Aufführung gelangen: „Manfred-Ouverture" von Schumann, „G-moll-Sinfonie" von Mozart, „Totentanz" von Saint-Saëns, „Wotans Abschied" von Wagner, Bariton: Louis de la Cruz-Frölich, „Les Préludes" von Liszt und Ouverture „Römischer Karneval" von Berlioz.

Für die 8 bereits in voriger Nummer angekündigten „Beethoven-Sonatenabende" von Edouard Risler wird ein Programmbuch, welches die Entstehung und Charakterisierung sämtlicher Sonaten enthält, in deutscher Uebertragung zur Ausgabe gelangen. Das Original ist von dem französischen Schriftsteller Charles Malherbe verfasst.

Im ersten Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Artur Nikisch's Leitung wird Camille Saint-Saëns, der Solist des Abends, sein „5. Klavierkonzert" und seine Fantasie „Afrika" zum Vortrag bringen. Der Künstler hat sich zum ersten Male vor 22 Jahren in Berlin in einem Philharmonischen Konzert unter Leitung von Dr. Franz Wüllner hören lassen.

Die Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel veröffentlicht No. 86 ihrer Mitteilungen. An der Spitze des Heftes stehen diesmal Anzeigen über die in letzter Zeit erschienenen und sich im Stich befindlichen Bände der grossen musikgeschichtlichen Sammelwerke: Denkmäler deutscher Tonkunst, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Ihnen reihen sich die Neuaufnahmen der Volksausgabe Breitkopf & Härtel und neuen Berichte über Sibelius' Werke an. Kirchenmusikvereinigungen wird der Hinweis auf den mit Angabe der Schwierigkeitsgrade versehenen „Führer durch die Kirchenmusik" und die von R. Noatzsch herausgegebenen Chöre aus Oratorien und Kantaten für alle kirchlichen Festzeiten willkommen sein. Die angekündigten Meistersingermelodien von Dr. G. Münzer aus dem Singebuche des A. Puschmann werden Musikgelehrte auf ein bisher recht stiefmütterlich behandeltes Gebiet lenken, aber auch für Germanisten wird diese Veröffentlichung wegen des theoretischen Teiles beachtenswert sein. Unter den als demnächst erscheinend angeführten Werken dürften diejenigen der zeitgenössischen Tonsetzer Novák, Dirk Schäfer und Cleve vor allen hervorzuheben sein, während unter den Werken der musikalischen Renaissance Richard Burmeister's neue Bearbeitung des Liszt'schen Concerto pathétique und die Suiten von Pezel (1685) besonders zu erwähnen wären. Niemann's neuestes Buch „Die Musik Skandinaviens" bringt die längst vermisste Einführung in die Tonkunst unserer nordischen Brüdervölker. Lebensbeschreibungen enthält das Heft vom kürzlich verstorbenen Grafen Paul Waldersee, der mit an

der Herausgabe der Werke Friedrich's des Grossen beteiligt war und als letzte Arbeit Köchel's Mozart-Verzeichnis neu herausgab, und dem bedeutendsten amerikanischen Komponisten E. A. Mac Dowell.

Der Wiener „Akademische Richard Wagner-Verein", der von dem aufgelösten „Hugo Wolf-Verein" den Nachlass Hugo Wolf's übernahm, wird alles zur Veröffentlichung Geeignete nach und nach herausgeben. Der Verein hat aus dem Kreise seiner Mitglieder ein eigenes „Hugo Wolf-Komitee" gebildet, das die Durchführung des Planes leiten wird. Als erste Publikation erscheint das „Humoristische Intermezzo" für Streichquartett, das nach der „Italienischen Serenade" entstanden und wohl als zu dieser gehörig gedacht ist. In dem unveröffentlichten Nachlass befinden sich ferner: 15 Lieder, die Partitur zu einer Orchesterbearbeitung von „Mignon" (Variante), 13 Chöre, 3 Sonaten, ein Satz aus der Symphonie in B-dur, ein Scherzo aus der Symphonie in G-moll, „Morgenhymnus" für Chor und Orchester, Frühlingschor aus der Oper „Manuel Venegas" für Chor und Orchester, Musik zum „Prinzen von Homburg" (unvollständig), 7 Kompositionen für Klavier und 41 Fragmente von Kompositionen. Die Briefe Wolf's, die zahlreiche stürmische Angriffe auf noch lebende Personen enthalten, werden wohl noch längere Zeit auf ihre Veröffentlichung warten müssen.

Am 22. September, dem zehnjährigen Todestage der Frau Katharina Klafsky, haben Verehrer eine Büste der Künstlerin im Hamburger Stadttheater aufstellen lassen.

Die Münchener „Allgemeine Zeitung" schreibt: Auf dem Gebiete der Musik-Manuskripte sind in letzter Zeit ganz aussergewöhnlich wertvolle Stücke aufgetaucht, denen grosses Interesse entgegengebracht wird. So ging kürzlich die Notiz durch die Presse, dass der Leipziger Antiquar Karl W. Hierschmann im Besitze des Original-Manuskriptes der „Waldstein-Sonate" op. 53 von Beethoven sei und es zum Preise von 44000 M. zum Kauf anbiete. Die Nachricht von dem Verkauf dieses wertvollen Manuskriptes wird wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen. Inzwischen ist durch das gleiche Antiquariät ein musikalischer Kodex auf den Markt gebracht worden, der durch Alter, Inhalt und Umfang nach dem Urteil von Autoritäten der musikalischen Bibliographie ein so hervorragendes Stück darstellt, wie wenige überhaupt existieren und wie es seit langer Zeit von gleicher Bedeutung nicht im Handel war, das „Breviarium Benedictinum Completum", eine Pergamenthandschrift aus dem 10. Jahrhundert mit sorgfältig ausgeführter Notierung der Melodien, der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums in Neumen ohne Linien, sowie ausführliche Eintragung der Lektionen, Oratorien und Capitula nebst den zugehörigen Hymnen. Die Handschrift ist zum Preise von 23500 M. käuflich. Der ausführlichen wissenschaftlichen Beschreibung des Manuskriptes durch Prof. Dr. Hugo Riemann entnehmen wir das folgende: Die im grossen und ganzen gut erhaltene Handschrift besteht aus 241 Blättern Pergament von 15 Zentimeter Breite und 20,7 Zentimeter Höhe. Die Gesangstexte sind mit Neumen, den Notenzeichen, in denen die liturgischen Gesänge des Mittelalters niedergeschrieben wurden, versehen. In der Hauptsache von einer Hand ausgeführt, stellt das Stück keine Prachthandschrift mit reichem Schmuck durch Initialen dar, da es für den praktischen Gebrauch berechnet war und sich im allgemeinen auf die Hervorhebung der einzelnen Abstände durch grössere rote Buchstaben beschränkt. Inhaltlich ist die Handschrift dadurch besonders wertvoll, dass sie nicht nur ein Cantatorium, eine Sammlung der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums, sondern zugleich ein Lektionarium ist, eine Zusammenstellung der Lektionen nebst Homilien, Capitula und Oratorien für die Offizien des ganzen Kirchenjahres. Aus älterer Zeit sind derartige vollständige Breviere sehr selten. Die gründliche Durcharbeitung von Handschriften wie der vorliegenden ist von grosser Wichtigkeit und geeignet, neue Aufschlüsse zu geben. Sehr reich ist die Handschrift an Hymnen und gibt daher wertvolles Material für die Geschichte des Hymnengesanges im Offizium.

Nr. 2 der „Gesangspädagogischen Blätter" erscheint am 1. November.

Bücher und Musikalien.

Philipp Wolfrum: Joh. Seb. Bach. (Die Musik. Sammlung von Einzeldarstellungen. Bd. 13—14.)

Bard, Marquardt & Co., Berlin.

Ein ausgezeichnetes Werk, diese kleine Bachbiographie. Sie trägt das Motto: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen" — und mit Recht: diese Lebensgeschichte hier dient dem Leben in gleicher Weise, als einst der grosse Meister selbst zur Vermehrung des edleren Lebensgehaltes beitrug und bis zum heutigen Tage noch beiträgt. Wolfrum ist bekannt als ausgezeichneter Sachkenner und trefflicher Künstler, dem es immer allein um wahrhaft lebendige Kunst zu tun, für den, nach seinen eigenen Worten, „der Konzertsaal kein Anbau an den Hörsaal" ist. Es ist ihm Herzenssache, den alten Bach den nachwachsenden Geschlechtern nahe zu bringen, und er tut dies mit erwärmender, fortreissender Begeisterung und unterstützt von einem unerschöpflichen

Schatze von Erfahrung und Wissenschaft. Die 180 Seiten umfassende Schrift enthält mehr als manch dickleibiges Kompendium. Wolfrum ist von Bach's Wesen und Lebenswerke wahrhaft durchdrungen und erfüllt. Es mag hier genügen, auf diese wertvolle, mit vielen Dokumenten, Bildnissen und Notenbeilagen ausgestattete Schrift mit den oben ausgesprochenen Worten hingewiesen zu haben. Man lese Wolfrum's Bachbiographie und empfehle sie auch dringend seinen Schülern. Dann wird, wie es der Autor zum Beschlusse so schön und treffend sagt, unserem geistigen Blicke sich die Prophetengestalt dieses Meisters, je länger wir uns in ihre Betrachtung versenken, desto mehr, darstellen als ein erhabener Träger von Deutschlands wahrer, geistiger Grösse, als der früheste Repräsentant der Einheit des zerrissenen und zerstückelten deutschen Vaterlandes.

Alfred Rose, op. 14. Das Maifest von Rüdesheim. Für dreistimmigen Frauenchor, Sopran-, Alt- und Tenorsolo mit Klavier-, Hörner-, Violoncell- und Harfenbegleitung und verbindender Deklamation.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Zu Gustav Kastropp's Idyll in lyrisch-dramatischer Form „Das Maifest in Rüdesheim" schrieb Alfred Rose eine ansprechende Musik, deren vornehmster Reiz und beste Anziehungskraft in hübschen melodischen Weisen, weiser Beschränkung im harmonischen Teile und verhältnismässig leichter Ausführbarkeit gefunden werden dürfte. Das Werk besteht aus lose aneinandergeketteten Szenen von nur geringer Ausdehnung und hat, ohne dass eine eigentliche Handlung den Mittelpunkt bildet, die Verherrlichung des Frühlings, seine Freuden und die hierdurch in der Menschenbrust neu belebten Empfindungen und Gefühle zum Gegenstande. Das Hauptinteresse beanspruchen die schöne Maienkönigin Waltrudis und der im Lande herumziehende Minnesinger Heinrich Veldekin, denen sich noch Waltrudis' Vertraute Iduna und ein (dreistimmiger) Frauenchor zugesellen. Ohne direkt neues zu bieten, findet Alfred Rose doch stets die rechten Töne zur alten, liebgewordenen Frühlingsweise. Sehr hübsch ist ein „Rhein-Walzer", von besonderer Zartheit das sich dem Reigentanze anschliessende Tanzlied „Am Gartenzaun blüht". Auch in den Sologesängen von Veldekin, Waltrudis und Iduna findet sich viel Hübsches und Reizvolles. Das Ganze stellt sich mit Fleiss und Sauberkeit gearbeitet dar, in dem Satze der Frauenchöre zeigt sich die kundige und bewährte Hand des Autors. Die einschlägige Literatur ist nicht allzu umfangreich — umsomehr mögen Damengesangvereine ihr Augenmerk auf die in Rede stehende Komposition richten, denn sie verdient in der Tat warm empfohlen zu werden.

Wilhelm Krause, op. 22. Jugendlieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

E. Bisping, Münster i. W.

Schlichte Weisen mit einfacher Pianofortebegleitung, Kinderlieder teils heiterer, teils ernsterer Stimmung, etwa in der Manier eines musikalischen Oskar Pletsch, jedenfalls gesunde und liebenswerte Musik, die kleinen und grossen Kindern herzliche Freude bereiten wird und fürs deutsche Haus angelegentlich empfohlen sei.

H. Senser, op. 2. Sexten-Etüde für Klavier.

Ludwig Doblinger, Wien.

H. Senser's E dur-Sextenétude für Pianoforte ist eine Studie grossen Stils und setzt einen perfekten Spieler voraus, der besonders auch dem musikalischen Teil hinreichende Aufmerksamkeit zuwenden kann. Das Stück ist von prachtvoller Klangwirkung und garantiert unter allen Umständen auch bei öffentlichem Vortrag einen vollen Erfolg. Ich empfehle es dringend.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

H. Germer, op. 39. Im Waldesgrün. Acht leichte Stücke. Pr. Mk. 1,20.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Edm. Parlow, op. 69. No. 5. Im Nachen.

Rudolf Tanner, Leipzig. Pr. Mk. 0,60.

N. v. Wilm, op. 133. Kleine Charakterstücke. Heft I. Pr. Mk. 1,50.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

A. Loeschhorn, op. 188. No. 1. Flattergeist.

Ries & Erler, Berlin. Pr. Mk. 1.—

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Wir teilen unsern Mitgliedern hierdurch mit, dass sich in Elberfeld eine Gruppe, Vorsitzende: Frl. Helene Heyer, Haarhausstrasse 8, gebildet hat.

I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Am 6. Oktober hielt der Musikpädagogische Verband in den Räumen des Klindworth-Scharwenka-Konservatorium seine satzungsgemässe General-Versammlung ab, die sich in der Hauptsache auf geschäftliche Angelegenheiten bezog. Aus dem Jahresbericht ergab sich ein ausserordentlich reiches Arbeitsleben innerhalb des geschäftsführenden Vorstandes, der Verband ist allen seinen Zielen um eine tüchtige Wegstrecke näher gekommen, die Prüfungsordnung, Zeugnisformulare, Diplome, Verträge u. s. w. sind fertig hergestellt; Prüfungen für den Lehrberuf nach seinen Prinzipien fanden bereits in Berlin und im Reiche — und zwar in den Städten Breslau, Braunschweig und Stettin — statt, die von ihm berufenen Prüfungskommissare haben dabei ihres Amtes gewaltet und es erwies sich, dass die geplante Institution nicht nur durchführbar ist, sondern sich auch vorzüglich bewährt. — Die von dem Verbande angestrebten Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges kamen auf dem diesjährigen III. Musikpädagogischen Kongress zu eingehender Erörterung und sind, in einer „Petition“ zusammengefasst, dem Preussischen Kultusministerium eingereicht; ähnliche Petitionen gingen an die Senate der Städte Bremen und Hamburg, die durch Entsendung von offiziellen Vertretern beim Kongress ihr Interesse an den Reformbestrebungen des Verbandes bekundet hatten. An die Bundesstaaten des Deutschen Reiches sind weitere Petitionen geplant. Für die Kunstgesangs-Kommission des M. P. V., deren Arbeiten auf dem Kongress lebhaftestes Interesse entgegengebracht wurde, ist ein eigenes Publikationsorgan: „Gesangspädagogische Blätter“, geschaffen, dessen erste Nummer dem „Kl.-L.“ am 1. Oktober beilag.

Der Kassenbericht ergab eine Einnahme von 1115,78 Mk., der eine Ausgabe von 967,81 Mk. gegenüberstand, letztere in der Hauptsache durch die Kosten des Kongresses hervorgerufen.

Die Vorstandswahl der satzungsgemäss vier ausscheidenden Mitglieder ergab einstimmige Wiederwahl durch Zuruf, sie bezog sich auf die beiden Vorsitzenden, Professoren Xaver Scharwenka und Gustav Hollaender, die 1. Schriftführerin Frl. Anna Morsch und den Beisitzer Musikdirektor Carl Mengewein. Der Vorsitzende teilte mit, dass die Herausgabe eines „Jahrbuches“ am Schluss der nächsten Arbeitsperiode beabsichtigt sei, es soll eine kurze Chronik des Verbandes, die Mitgliederliste, die Liste der Prüfungskommissare, die stattgefundenen Prüfungen und die Namen der Diplomierten enthalten. Das Jahrbuch wird den Mitgliedern kostenlos zugehen.

Dieser Auflage liegt ein Prospekt von ***H. R. Krentzlin, Berlin:*** *„Instruktive Klavierliteratur“ bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. D. E.*

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: Gustav Lazarus. *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. —— Aufnahme jederzeit. —— Elementarklassen.

—— Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet. ——

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung
für stimmkranke Redner und Sänger.
Ausbildung im Gesang.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin ==== Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode Viardôt-Garcia.
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
==== *Gegründet 1874.* ====
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 21. Berlin, 1. November 1906. XXIX. Jahrgang.

Eugen Gura
als Lieder- und Balladensänger.

Von

Anna Morsch.

Aus dem vielgestaltigen Künstlerleben Eugen Gura's, der als dramatischer, Oratorien- und Liedersänger gleich berühmt und gleich gefeiert war, seien heut nur einige Höhepunkte herausgegriffen, die sich auf sein spezielles Wirken im Konzertsaal beziehen. Eugen Gura lebt als ausgezeichneter Lieder- und Balladensänger im Andenken seiner Hörer und Freunde fort und wird da unvergessen sein; er war nicht allein von der Natur begnadet und hatte seine Gaben unermüdlich geschult, sein Gesang entströmte vielmehr noch einem künstlerischem Denken und seinem warmen, tiefen Gemüt, daher seine fortreissende Wirkung!

Kammersänger Eugen Gura.

Ein bleibendes, für die kulturelle Entwicklung unserer Kunst unschätzbares Verdienst hat sich aber Eugen Gura durch sein Eintreten für die zeitgenössischen Liederkomponisten erworben. Nachdem er zunächst aus den Tiefen der Schätze Schubert'scher und Schumann'scher Lyrik manch' unbekannte Perle dem Konzertsaal zugeführt, trat er, der Erste, für Robert Franz ein, schuf er dem grossen, aber fast noch unbekannten Balladensänger Karl Loewe volkstümliche Kraft und stempelte seine Werke zum Nationaleigentum der Deutschen.

Eugen Gura datiert seine Konzerttätigkeit in seinem kleinen Buche „Erinnerungen aus meinem Leben" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) vom Jahre 1887 ab, sie hat aber in der Tat viel früher begonnen und gerade diese erste Zeit ist durch sein reformatorisches Wirken gekennzeichnet. Sie zeigt uns aber auch den Künstler in seiner ganzen

menschlichen Liebenswürdigkeit und Gemütstiefe. Es war im Jahre 1870, als er zur Mitwirkung eines Konzerts in Halle aufgefordert war. „Zufällig erfuhr ich", so erzählt er selbst, „dass Robert Franz, der sinnige Liedermeister, schon seit Jahren seinen Wohnsitz dort aufgeschlagen habe. Ich beschloss auf diesen Umstand Rücksicht zu nehmen, indem ich ein Lied von Robert Franz in mein Programm aufnahm. Bekanntlich hatten bis dahin nur höchst selten Sänger von Beruf sich entschlossen, ein Lied des Hallenser Tonmeisters auf's Programm zu setzen; jedenfalls war ihm solch Gebaren von einem Opernsänger nur als Seltenheit vorgekommen. Franz besuchte wenige Tage danach einen seiner Leipziger Verleger, Herrn Constantin Sander, dessen Erzählung im Leipzig-Hallenser Dialekt ich hier wörtlich wiederzugeben suche: „Mein lieber Sander, da hab' ich Ihnen eine unerhörte Affaire erlebt! Vor noch gar nicht langer Zeit kommt da ein Kerl daher, ein Opernsänger aus Leipzig, der da bei einem Konzerte bei uns in Halle als Liedersänger auftritt, und — hören Sie doch — und singt, wahrhaftig, ich sage Ihnen — singt — ist es denn möglich? — singt wahrhaftig ein Lied von mir! — Kennen Sie am Ende diesen Mann? Ich glaube er heisst: Gura, den müssen Sie mir vorstellen, den muss ich kennen lernen!"

Wenige Tage später machte Gura wirklich die persönliche Bekanntschaft mit Robert Franz, die zu vertrauter Freundschaft führte. Gura war der erste, der im Gewandhaus zu Leipzig ein Lied von Franz sang, und seiner fortgesetzten Propaganda ist es wohl zu danken, dass es am 28. Juni 1872 schon zeitgemäss erschien, den Geburtstag des Liederkomponisten durch eine solenne Feier in Form einer Musikaufführung zu begehen. Gura sang an dem Tage sieben Lieder am Klavier: „Stille Sicherheit", „Im Mai", „Herbstsorge", „Der Fichtenbaum", „Die helle Sonne leuchtet" und „Es hat die Rose sich beklagt", und zwar in so hinreissender, den musikalischen Inhalt erschöpfender Weise, dass die Lieder wahrhaft stürmischen Anklang fanden.

Welchen sympathischen Widerhall die Schöpfungen des feinsinnigen Liederkomponisten in der Seele unseres Sängers fanden, geht aus der, innige Freude atmenden Notiz hervor: „Franz hat alle seine Verleger veranlasst, mir seine Kompositionen zuzusenden, sodass ich bald dessen sämtliche Lieder in *drei stattlichen* Bänden mein eigen nennen durfte, die noch heut in meiner Musikbibliothek prangen."

In ähnlicher Weise gestaltete sich fast zu gleicher Zeit Gura's Eintreten für Carl Loewe.

Am 20. Oktober 1870 fand im Gewandhause zu Leipzig ein Konzert zum Besten der Invaliden und Hinterbliebenen der Gefallenen vom XII. Armeekorps statt. Gura war zur Mitwirkung aufgefordert — es war sein erstes Auftreten in einem Gewandhauskonzerte — er sang die Szene und Arie des „Lysiart" aus Weber's „Euryanthe" und im 2. Teil neben Schubert's „Lindenbaum" auf Carl Reinecke's Rat die Ballade von Loewe „Heinrich der Vogler", die im Hinblick auf die Tage von Sedan und der allgemein erhofften Wiederaufrichtung eines deutschen Kaisertums ganz besonders wirksam erschien.

Diese Erwartung wurde nicht getäuscht; wir lassen den Sänger wieder selbst berichten: „Dieses Gewandhauskonzert ist bemerkenswert und denkwürdig. Ich stellte mich hier mit der Arie und Szene des Lysiart vor das Publikum dieses Konzertinstitutes; noch in demselben Jahre gab ich den Lysiart in Weber's Oper auf der Bühne des Stadttheaters. Das Publikum war an jenem Konzertabend auf rauschende Jubeltöne in seltener Weise gestimmt. Die von Vogl gedichtete, von Carl Loewe in einfachem, volkstümlichem und doch so herzlichem Tone komponierte Ballade „Heinrich der Vogler" brachte eben die echte rechte Stimmung, die einer Festversammlung, mit sich und versetzte mit den Jubelsangesworten „'s ist Deutschen Reiches Will" das Publikum in einen wahren Taumel der Begeisterung; man fühlte gewissermassen den Enthusiasmus der Versammlung von Versailles vom 18. Januar voraus."

Dieser durchschlagende Erfolg eines Loewe-schen Werkes gab Gura den Impuls zu weiteren Forschungen.

„Durch Loewe's „Heinrich der Vogler" wurde ich veranlasst in Klemm's Musikalienhandlung Nachforschungen zu halten nach Werken des damals so gut wie verschollenen Stettiner Balladenmeisters, von dem bisher nur eine dunkle Sage zu mir gedrungen war. Ich fand auch einige wenige, zumeist noch in Querfolio gedruckte alte Balladenexemplare und zwar „Herr Oluf", die Uhland'schen „Drei Lieder", Goethe's „Erlkönig", und „Zauberlehrling", Uhland's „Der Wirtin Töchterlein", Freiligrath's „Der Blumen Rache", Herder's „Edward", Tolvy's „Der Mutter Geist".

„Damals war ich“, so erzählt Gura weiter, „gerade durch das Studium von Hans Sachs stark in Anspruch genommen. Wenn ich mich dann stundenlang mit den Meistersingern beschäftigt hatte, verbrachte ich in feierlichen Nächten am Klavier in meinem Studierzimmer Stunden unvergleichlicher Erhebung bei stillem Verkehr mit der Muse meines neuentdeckten Meisters. Eine der ersten Balladen, die ich von ihm kennen lernte, war Herder's „Herr Oluf“, bald darauf desselben Dichters grandioser „Edward“ die ich beide zuerst in den Räumen des Gewandhauses ertönen liess, wobei Karl Reinecke als Begleiter am Klavier mir zur Seite war. Zumal die letztere, gewaltige Ballade zählt für mich zu den hervorragendsten Schöpfungen und glücklichsten Würfen Loewe's: eine erschütternde Familientragödie in knappster Form.

„Am 28. Dezember 1871 sang ich mit Karl Reinecke's wundervoller Begleitung zum erstenmal die schwungvolle, tief erschütternde Ballade „Archibald Douglas“ in einem zum Besten des Theaterpensionsfonds auf der Bühne des Stadttheaters gegebenen Konzert.“

Schon im nächsten Jahre bei Gelegenheit des 49. mittelrheinischen Musikfestes zu Düsseldorf setzte Gura seine Propaganda für die beiden liebgewonnenen Meister fort; er sang zwei Lieder von Franz „Gewitternacht“ und „Stille Sicherheit“, und Loewe's „Heinrich der Vogler“ unter fanatischem Beifall.

Durch sein ganzes ferneres, reich bewegtes Künstlerleben hat er den beiden Auserwählten die Treue bewahrt und sie durch die zündende Kraft seines Vortrages in die Herzen seiner Hörer hineingesungen. Ganz besonders, als er der Bühne entsagte, um nur noch als Konzertsänger das Podium zu betreten. Seine Lieder- und Balladenabende, die er Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre hier in Berlin veranstaltete, haften noch in lebendigster Erinnerung. Er hatte den alten Freunden die jungen Liederkomponisten hinzugesellt; mit Vorliebe sang er Lieder von Hans Sommer, Hugo Wolf, Alexander Ritter u. a. Als er zum erstenmal in Berlin Hans Sommer's „Rattenfängerlieder“ zu Dichtungen Julius Wolff's gesungen, übersandte ihm der Dichter einen Band seiner „Singuf-Lieder“ mit folgender Widmung:

Aus deinem Munde hört' ich meine Lieder;
Mit deiner Stimme wunderbarem Klang
Erstanden sie und strömten auf mich nieder,
Als schuf sie erst dein zaubersüsser Sang.
Das war der Ton, der Geist, den ich mir dachte,
Der einzig diese Lieder erst belebt,
Solch' Sänger war's, für den ich sie einst machte,
Du bist der Singuf, der mir vorgeschwebt!

Als Eugen Gura im Jahre 1902 sich auch aus dem Konzertsaal zurückzog, verabschiedete er sich in Berlin mit einem Balladenabend, der ganz im Zeichen Carl Loewe's stand. Ein damaliger Berichterstatter schrieb: „Der erste deutsche Balladensänger musste sich mit dem ersten deutschen Balladenkomponisten verabschieden, und so spendete er denn noch einmal eine Reihe seiner schönsten und wirksamsten Balladen und Lieder und sang sie mit dem ganzen Aufgebot seiner Kunst, mit dem markigen grossen Ton seines noch immer bewundernswerten Bassbaritons, mit der ausdrucksvollen, plastischen Artikulation seiner Deklamation, mit der faszinierenden Gewalt seines dramatischen Atems und der sieghaften Macht seines lebendigen, alle Stimmungs- und Empfindungsphasen der Komposition so packend versinnlichenden Vortrags. Es war wieder ein erlesener Genuss, dem Meister zu lauschen und in die seligen Gefilde echter, grosser Kunst zu folgen.“ — An dem Abend sang Gura noch einmal alle seine Lieblingsgesänge des grossen Tonmeisters, den „Edward“, das „Hochzeitslied“, den „Fischer“, das „Erkennen“, die „Hymne auf die Kunst“ und unter den Schlussnummern den „Nöck“, und das jubelnde Publikum, welches durchaus nicht an einen Abschied für immer glauben wollte, rief dem Künstler unaufhörlich „Auf Wiedersehen“ und die eigenen Worte der eben verklungenen Ballade „Komm wieder, Nöck, du singst so schön“ zu! —

Auch der Worte, die der Loewe-Biograph, Heinrich Bulthaupt, dem Sänger am Schluss seines Buches widmet, sei hier noch gedacht, er schreibt bei Erwähnung der Loewe-Interpreten: „Nur einer ist für mich dem Ideal, allen Formen der Proteusnatur des Komponisten gerecht zu werden, so nahe wie möglich gekommen: der ausgezeichnete Eugen Gura, von dem man den „Erlkönig“, den „Archibald“, den „Nöck“ und das „Hochzeitslied“ gehört haben muss. Grauen und Herzeleid, ein phantastisches Schwelgen in der Flut der Töne und der drolligste Humor — alles ward da Ereignis. Ein Sangeskünstler ersten Ranges hat sein Können hier, ohne Prätension, nur in den Dienst des Kunstwerks gestellt und den toten Meister auf seiner Seele wie auf einer Laute spielen lassen.“

Die Hoffnung der Berliner Freunde, den Sänger wieder zu hören, erfüllte sich nicht, bald drang die bange Kunde schwerer Erkrankung des Künstlers an die Gemüter, und jetzt ruht Eugen Gura bereits seit Monaten nach seinem arbeitsreichen Leben im letzten Schlafe. Verklungen und verweht sind seine Töne, die uns die Seele einst so voll erfüllten — es ist ein herbes, herbstliches Gefühl, der Gedanke solcher Vergänglichkeit! — Aber erinnern wir uns des Dichterworts „Wer den Besten seiner Zeit gelebt, der hat gelebt für alle Zeiten.“ Und Eugen Gura's künstlerisches Ringen war sittlicher Natur und ist dadurch vom Hauche der Unsterblichkeit umweht.

Zur Schulgesangsreform.

Petition und Begleitschrift.*)

Petition
des unterzeichneten
Musikpädagogischen Verbandes
um einzuführende Reformen
auf dem Gebiete des
Schulgesanges.

Seiner Excellenz,
dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten
Herrn Dr. von Studt

erlaubt sich der ehrerbietigst unterzeichnete Musikpädagogische Verband die ergebene Bitte vorzutragen:

I. in bezug auf den Gesangunterricht an höheren Lehranstalten.

a. Die Anstellungsfähigkeit der Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen von einer höheren allgemeinen Bildung und dem erfolgreichen Bestehen einer einzuführenden staatlichen Fachprüfung abhängig zu machen.

b. Die Vorbereitung für diese Fachprüfung zwar den einzelnen Bewerbern zu überlassen, jedoch durch Gewährung staatlicher oder städtischer pekuniärer Beihilfen an leistungsfähigen Musikbildungsanstalten die Errichtung von Seminar-Abteilungen zur Ausbildung von Schulgesang-Lehrern und -Lehrerinnen zu erleichtern.

c. Die wöchentliche Stundenzahl auch an höheren Schulen kleinerer Städte je nach Bedarf zu vermehren, und zwar an Schulen mit jährlicher Klassenversetzung auf mindestens 12, und an solchen mit halbjährlicher Versetzung auf 16 bis 18.

d. Möglichst einheitliche Lehrpläne für alle höheren Schulen unter Heranziehung bewährter Fachkräfte ausarbeiten zu lassen und den Schulen als Grundlage des Gesangunterrichts vorzuschreiben.

II. in bezug auf den Gesangunterricht an Volksschulen:

a. In mehrklassigen Volksschulen das Fachlehrersystem für den Gesangunterricht einzuführen und die Anstellungsfähigkeit der Gesangslehrkräfte von dem erfolgreichen Bestehen einer einzuführenden staatlichen Fachprüfung abhängig zu machen.

b. Durch Umgestaltung des Musikunterrichts an den Königlichen Lehrerseminaren, durch Einführung von Sprechtechnik und Tonbildung als obligatorische Lehrfächer, sowie durch Angliederung eines ein- bis zweijährigen Ausbildungskursus für die Lehrkräfte ein- bis dreiklassiger Volksschulen eine gründliche gesangliche und musikalische Ausbildung herbeizuführen und die Berechtigung zur Erteilung des Gesangunterrichts an genannten Schulen von dem erfolgreichen Bestehen einer einzuführenden Prüfung abhängig zu machen.

c. Fortbildungskurse für bereits angestellte Gesangslehrkräfte einzurichten und deren Teilnahme durch Urlaubserteilung und pekuniäre Beihilfen zu erleichtern.

d. Durch Einführung möglichst einheitlicher Lehrpläne dem Unterrichtsziel des Gesangunterrichts in den Volksschulen eine feste Grundlage zu verleihen.

III. an allen staatlichen und städtischen Schulen eine feste und pensionsfähige Anstellung der Gesanglehrer und Ge-

---

*) Die Petition, welche auf dem diesjährigen Kongress zur Beratung kam, ist in obiger Fassung s. Z. dem Kultusministerium und den Senaten von Hamburg und Bremen eingereicht. Die Thesen sind nur im Wortlaut an einigen Stellen geändert, die Begleitschrift dagegen noch einmal einer gründlichen Ueberarbeitung unterzogen worden. Da die Absicht vorliegt, zu einigen Punkten der Begleitschrift noch längere Memoranden auszuarbeiten, und sie der von der Regierung einzuberufenden Kommission zur Mitberatung zu übergeben, so ist noch Gelegenheit zu ev. Wünschen und Zusätzen geboten, die gleichfalls mit eingereicht werden könnten. Die Zuschriften sind an den I. Vorsitzenden, Prof. Xaver Scharwenka, W. Blumenthalstr. 17, zu richten. Nachdruck der Petition und Begleitschrift **nicht** gestattet. A. M.

sanglehrerinnen baldigst herbeizuführen.

Der Musikpädagogische Verband fühlt sich zu diesem Gesuch durch die sich stets mehrenden Klagen über die Mängel im Schulgesangunterricht und durch die schweren Schäden, welche der gesamten Tonkunst daraus erwachsen, veranlasst und erlaubt sich in der beifolgenden Begleitschrift sein Gesuch noch eingehender zu begründen, von der Hoffnung erfüllt, dass Euer Excellenz nach Prüfung der Darlegungen seinem Gesuche hochgeneigtest willfahren werden.

In tiefster Ehrerbietung
ganz ergebenst
I. A.
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Begleitschrift.

Der Staat als natürlicher Schirmherr aller Kulturbestrebungen hat seit langer Zeit dem Jugendunterricht seine besondere Fürsorge angedeihen lassen und fast alle Zweige desselben, sowohl der wissenschaftlichen als auch der technischen Fächer geregelt und systematisiert. In dieser gefesteten, teils mustergiltigen Organisation unseres Lehr- und Bildungswesens befindet sich jedoch eine Lücke und diese betrifft den Gesangunterricht in der Schule.

Die Schule hat nicht nur die Pflicht, dem heranwachsenden Geschlecht realistische und humanistische Bildung zu verleihen, sie muss in gleicher Weise darnach trachten das Gefühlsleben der ihr anvertrauten Zöglinge zu entwickeln und besitzt im Gesang das geeignete Mittel dazu. Der Schulgesang ist, mehr wie jeder andere Unterrichtsgegenstand, berufen, Gemüt und Geist der Kinder anzuregen und zu bilden und dadurch einen veredelnden und vertiefenden Einfluss auf die Gesamtbildung auszuüben, er ist Wecker und Förderer der innigsten menschlichen Empfindungen, der Religiosität, Menschen- und Vaterlandsliebe, in ihm wurzelt die musikalische Volkskraft. Der Schulgesang bildet die wichtigste Grundlage für das Verständnis und die Pflege der Tonkunst in den breitesten Schichten des Volkes, er zählt somit zu den allgemeinen Kulturfragen.

Neben dieser erziehlichen Bedeutung ist der Einfluss in gesundheitlicher Beziehung nicht minder hoch zu bewerten. Sorgfältige Beobachtungen tüchtiger Aerzte erbrachten den Beweis, dass Gesangsübungen, in richtiger Weise betrieben, auf Lungen- und Herztätigkeit den günstigsten Einfluss üben.

Mit dieser oft betonten Bedeutung des Schulgesangunterrichts steht die heutige Handhabung desselben im grellen Widerspruch. Seit Jahren ist es eine unanfechtbare Tatsache, dass die Leistungen sowohl der höheren als auch der Gemeinde- und Volksschulen im Durchschnitt äusserst mangelhaft sind und weit hinter den als wünschenswert und erreichbar zu bezeichnenden Zielen zurückbleiben. Dieses nicht zu leugnende, beklagenswerte Ergebnis resultiert aus verschiedenen Missständen und Willkürlichkeiten, die der Disziplin des Schulgesangunterrichts anhaften und zu deren Beseitigung eine einschneidende Reform dringend erforderlich ist.

I. a) Als erster dieser Uebelstände ist die mangelhafte Vor- resp. Ausbildung der den Gesang erteilenden Lehrer und Lehrerinnen zu bezeichnen.

Während die Anstellungsfähigkeit der Lehrkräfte bei allen wissenschaftlichen und technischen Disziplinen — Turnen und Handarbeit inbegriffen — von der Ablegung eines staatlichen Examens abhängig ist, für welches feste Normen und Bildungsziele vorgeschrieben sind, ohne deren nachgewiesene Erwerbung eine Anstellung ausgeschlossen ist, bleibt den Schulbehörden die Anstellung der Gesanglehrer, speziell der höheren Schulen, nicht allein ohne nähere Bestimmungen über die Anstellungsfähigkeit der Bewerber überlassen, sondern es fehlt auch an jeglicher Norm über den Grad der erforderlichen Kenntnisse.

So sind häufig an grösseren Lehranstalten Musikdirektoren, Organisten und Kantoren als Gesanglehrer tätig, welche zwar eine gediegene allgemein musikalische Bildung genossen haben, in den seltensten Fällen aber die gesangs-pädagogische und -technische Ausbildung nachweisen können. Viel schlimmer steht es aber noch bei den kleinen Anstalten, an denen der Gesanglehrer auch wissenschaftlichen Unterricht erteilen muss. Hier liegt der Gesangunterricht sehr häufig in den Händen von Lehrkräften, denen jegliche musikalische Vorbildung fehlt. Dass in solchen Fällen nicht nur keine Resultate zu erzielen sind, sondern auch den zarten Kinderstimmen unendlicher Schaden zugefügt wird, beweist der Mangel guter Männerstimmen und die erschreckende Zunahme von Hals- und Lungenleiden.

Um diesem Uebel zu steuern, ist es dringend geboten, dass der Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten einem gesanglich, musikalisch und pädagogisch gründlich gebildeten Fachlehrer, welcher auch über die erforderliche wissenschaftliche Bildung verfügt, anvertraut wird. Als Mindestforderung für die allgemeine Bildung ist das Primanerzeugnis eines Gymnasiums oder einer Realschule anzusehen.

Wir stellen daher als erste Bitte die Forderung auf:

> Die Anstellungsfähigkeit der Gesanglehrer an höheren Lehranstalten von der angegebenen allgemeinen Bildung und dem erfolgreichen Bestehen einer einzuführenden staatlichen Fachprüfung abhängig zu machen.

b) Wenn wir bitten, es den einzelnen Bewerbern zu überlassen, sich die zur Ablegung des Examens

erforderliche musikalische und pädagogische Ausbildung an einer hervorragenden Musikbildungsanstalt oder bei einem tüchtigen Privatlehrer anzueignen, so geschieht es unter der selbstverständlichen Voraussicht, dass sie sich genau nach den Prinzipien der vorgeschriebenen Prüfungsordnung vollzieht.

(Die als Anlage I beigefügten „Musikpädagogische Reformen", Heft 16/17 enthalten einen Entwurf zur Prüfungsordnung.)

Um den aufgestellten Forderungen in Wirklichkeit voll entsprechen zu können, d. h. zur Erwerbung sämtlicher für das Fachstudium notwendiger Kenntnisse, bedarf es der Einrichtung zweckentsprechender ergänzender Bildungsanstalten. Während für die Aus- und Fortbildung der Zeichenlehrer und -Lehrerinnen an der Königl. Kunstschule zu Berlin, an der Königl. Kunstschule und dem Seminar für Zeichenlehrer und -Lehrerinnen zu Breslau, an der Königl. Kunstakademie zu Königsberg, an der Königl. Kunstakademie und der Königl. Kunstgewerbeschule zu Kassel schon seit langer Zeit mustergültige Einrichtungen bestehen, fehlen entsprechende für Gesangslehrkräfte gänzlich. Hierin findet der heutige Mangel an tüchtigen Vertretern des Faches wohl die bündigste Erklärung.

Der einfachste Weg zur Einrichtung der fehlenden Bildungsanstalten wäre ihr Anschluss an bestehende Hochschulen und Konservatorien. Der Königl. Hochschule für Musik, den hervorragendsten Bildungsanstalten Berlin's und der Provinz, von denen viele städtische Subventionen erhalten, liessen sich leicht Seminare zur Ausbildung von Schulgesangslehrkräften angliedern; nur müsste der Staat oder die Städte die Einrichtung durch pekuniäre Beihilfen erleichtern.

Der unter Anlage II „Musikpädagogische Reformen" Heft 29, Seite 485 aufgestellte „Lehrplan für das Seminar" gibt eine Richtschnur für die notwendige Ausbildung. Er ist zwar für die „Fachlehrerin" entworfen, wir glaubten aber von der Ausarbeitung eines solchen für den „Fachlehrer" absehen zu können, da die Ausbildung beider auf den gleichen Prinzipien beruht. An alle diejenigen Konservatorien, welche Klassen für den Kunstgesang besitzen und ein mindestens 3 Jahr umfassendes Studium fordern, könnten die notwendigen Ergänzungsklassen zur Ausbildung von Schulgesanglehrern und -Lehrerinnen — Zeitdauer 1 bis $1^1/_2$ Jahr — ohne Schwierigkeit angefügt werden; unentbehrlich wäre daneben die Einrichtung einer Seminar-Uebungsschule, wie solche bei jedem gutorganisierten, wissenschaftlichen Seminar bereits bestehen, um den Seminaristen Gelegenheit zu Probelektionen und dauernder Uebung im praktischen Unterricht zu bieten.

Die durch Privatlehrer gesanglich vorgebildeteten Kandidaten hätten sich in diesen Ergänzungsklassen den Abschluss ihres Bildungsganges zu erwerben.

Zur Aneignung der für die staatliche Prüfung erforderlichen musikalischen und pädagogischen Kenntnisse ist daher die Errichtung von Schulgesang-Seminaren im angedeuteten Sinne eine gebotene Notwendigkeit.

c) Der auffallend geringe Prozentsatz an wirklich gesunden Männerstimmen legt den Schulen die Verpflichtung einer sorgsameren Ausbildung der ihnen anvertrauten jugendlichen Stimmen auf. Wir begegnen hier verschiedenen Faktoren, die störend und hemmend einer rationellen Entwicklung entgegenarbeiten. Bei dem heute üblichen System fallen der Sexta und Quinta die gesamte eigentliche Musiklehre zu, von Quarta ab tritt der Chorgesang ein, alle musikalische Ausbildung hört auf. So ist in den unteren Klassen eine Fülle von Stoff zu bewältigen, den das jugendliche Auffassungsvermögen nicht zu verarbeiten vermag, deren Schwierigkeit sich jedoch noch dadurch steigert, wenn, wie es häufig geschieht, diese beiden Klassen kombiniert werden. Die durch solche Zusammenziehung entstandene überreiche Schülerzahl schliesst eine genügende Beschäftigung und Beobachtung der einzelnen Stimmen vollständig aus, sodass von Ton-, Stimm- und Gehörbildung bei dem einzelnen Schüler nicht die Rede sein kann.

Mit diesem System müsste zunächst ganz gebrochen werden, ferner aber, zur Entlastung der Klassen, ein rationeller Unterricht schon in der Vorschule beginnen. Gerade hier, durch sorgsame Anleitung zum richtigen Atmen und Sprechen, ist dem Gesang die feste Grundlage zu schaffen. Hier muss er als Einzelunterricht behandelt und das Zusammensingen soviel wie möglich vermieden werden. In dem Klassensingen der Kleinen liegt eine grosse Gefahr für die zarten Stimmen. Es ist eine stets beobachtete Erscheinung, dass Kinder übermässig laut singen, es ist aber ebenso eine von Aerzten konstatierte Tatsache, dass die Kehlkopfmuskeln der Kinder rasch ermüden, ohne dass sie selbst es bemerken, oder, selbst wenn sie die Ermüdung spüren, sich nur desto mehr anstrengen, um hinter den Mitsingenden nicht zurückzubleiben. Die Folge liegt auf der Hand, eine mehrmalige Wiederholung derartiger Ueberanstrengung richtet die beste Stimme zu Grunde.

Ein weiterer Uebelstand, der gerade bei dem heutigen System, den unteren Klassen die Unterrichtslehre zuzuschieben, verderblich wirkt, ist die häufige und leicht zu erlangende Dispensation von der Gesangstunde, die meist unter dem Vorwand der „Nichtbefähigung" geschieht. In keinem anderen wissenschaftlichen oder technischen Fache werden die Schüler nach ihrer Befähigung gefragt, warum macht der Gesang eine Ausnahme? Die Musik gehört zur allgemeinen Bildung, so ist der Gesang im Unterrichtsplan genau so zu bewerten, wie die übrigen Fächer, es ist besonders in den unteren Klassen, in denen das Wissenschaftliche des Gesanges gelehrt und richtige Anleitung zum

Atmen und Sprechen gegeben wird, keine Dispensation zu erteilen.

Es kommt noch als dritter Faktor das Uebergewicht hinzu, welches dem „Chor“ auf der Schule eingeräumt ist. Er beginnt in den meisten Fällen in Quarta und absorbiert fortan die gesamte dem Gesange eingeräumte Zeit. Das Wissenschaftliche tritt ganz zurück, von der musikalischen Literatur, von den grossen Meistern der Kunst erfahren die Schüler fast nie etwas; es gibt manche, die, weil sie Dispens in den unteren Klassen hatten, nicht einmal die Noten kennen.

Diese einseitige Handhabung zu Gunsten des Chores ist zu verwerfen. Die Gesangstunde ist nicht allein dazu da, eine Reihe von Chören zu Schulfeiern, Aufführungen und dergleichen einzustudieren, so schön es an sich ist, wenn der Chor zu besonderen Gelegenheiten aus dem reichen Schatz der geistlichen und weltlichen Literatur einige zu Gehör bringen kann, sie hat noch andere Aufgaben zu erfüllen. Sie soll den Schüler zur Musik erziehen, ihn musikalisch machen, seine Stimme bilden und Sorge tragen, dass sie nicht im Chor durch falsche Anwendung zu Grunde geht. Sie muss den Schüler neben der Kenntnis der Volks- und Vaterlandslieder in die Entwicklung der Kunst und ihrer Geschichte einführen, ihre Formen lehren u. s. w.

Zur Lösung dieser Aufgaben und zwar von allen höheren Schulen, auch der kleineren Städte, ist es erforderlich, die Zahl der wöchentlichen Gesangstunden zu erhöhen; an Knabenschulen mit einmaliger Versetzung auf 12, deren Verteilung sich folgendermassen gestalten würde:

Sexta		2
Quinta		2
Gemischter Chor:		
a) Knabenstimmen	2	
b) Männerstimmen	1	4
Gesamtchor	1	
		8

Transport	8
Vorbildung jugendlicher Männerstimmen	2
Knaben der mittleren Klassen von geringerer Sangesleistung	2
Summa	12

An Knabenschulen mit halbjährlicher Versetzung kommen noch 4 Stunden für Sexta und Quinta hinzu.

d) Während bei den wissenschaftlichen und technischen Fächern eine Uebereinstimmung in den Lehrzielen und Lehrplänen längst zum Gesetz erhoben ist, erleidet der Gesangunterricht durch die bereits betonte Verschiedenartigkeit der Anschauungen, welche Schulbehörden, Schulleiter und Gesanglehrer von dem Ziel, dem Lehrgang und der Methode haben, die schlimmsten Schädigungen. Die alljährlich erscheinenden Programme der Berliner höheren Schulen liefern den Beweis, dass auch nicht zwei Schulen den gleichen Gesanglehrplan besitzen. Infolgedessen finden die Schüler bei einem Uebergang von einer Schule zur anderen nie die logische Fortsetzung ihres bisherigen Unterrichts; können sie nun der neuen Methode nicht folgen, so erleidet die regelrechte Ausbildung eine Unterbrechung. Die daraus resultierenden Schäden liegen zu klar auf der Hand und bedürfen keiner näheren Erörterung.

Um daher dem Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten eine festere Grundlage zu verleihen und eine Uebereinstimmung in den Lehrzielen der unteren Klassen, sowie der Handhabung des Chorgesanges zu erreichen, ist die Ausarbeitung möglichst einheitlicher Lehrpläne unter Heranziehung bewährter Fachkräfte und ihre konsequente Einführung dringend geboten.

Die als Anlagen III und IV beigefügten Lehrpläne, „Musikpädagogische Reformen“, Heft 24/27, geben eine Grundlage für das ausgesprochene Gesuch an.

(Schluss folgt.)

Violinschule von Joseph Joachim und A. Moser. Band III.

N. Simrock, Berlin.

Besprochen von

Dagobert Löwenthal.

Inhalt: „Vom Vortrage“ 10 Aufsätze von A. Moser. — 16 Meisterwerke der Violin-Literatur bezeichnet und mit Kadenzen versehen von J. Joachim.

Der III. Band der Joachim-Moser'schen Violinschule zeigt uns teilweise das Lebenswerk Joachim's. Die Schüler und Verehrer des Meisters kennen seinen rastlosen Fleiss und seine eminent musikalisch feinfühlige Begabung für die geistvolle Wiedergabe unserer Klassiker und deren grossen Nachfolgern. Aber noch zwei andere vorzügliche Eigenschaften Joachim's sind es, welche dieses Werk ermöglichten; es ist die Liebe und Geduld zum Lehrberuf und die Treue für die klassischen Traditionen des Geigenspiels. Viele dankbare Schüler werden beim Gebrauche des III. Bandes der Violinschule sich mit Freuden ihrer Unterrichtsstunden bei Joachim erinnern. Schon seit vielen Jahren sind Beethoven's Konzerte und Romanzen Lieblinge des musikverständigen Publikums geworden. Bach's herrliches Doppel-Konzert und das grossartige Geigen-Konzert von Brahms haben sich

hauptsächlich durch Joachim und seine Schüler in unseren Konzertsälen eingebürgert. Die bedeutendsten Werke der Violin-Literatur liegen genau nach den Originalmanuskripten oder den ersten vom Komponisten meistens selbst durchgesehenen Ausgaben vor uns. Dem wackeren Mitarbeiter Moser, der hauptsächlich wohl die Mühe der Durchsicht des zu bearbeitenden Materials übernommen, sei Dank gesagt; ebenso für die klaren, interessanten und teilweise biographisch recht wertvollen Erklärungen. —

Das Werk kann man eigentlich in 3 Teile teilen. 1. Klassische Meister: Bach, Händel, Mozart, Beethoven. 2. Ihre grossen, mehr der Romantik angehörenden Nachfolger: Spohr, Mendelssohn, Brahms. 3. Tartini, Viotti, Rode, Kreutzer, Meister, die musikalisch zwar nicht einen so bedeutenden Wert beanspruchen können, für unsere Geigentechnik bis zur heutigen Stunde aber pädagogisch sehr notwendig sind und hoffentlich noch recht lange das Fundament eines soliden Violinspiels bilden werden. — Den 16 Meisterwerken der Violin-Literatur gehen 10 Aufsätze „Vom Vortrage“ voraus; sie bringen viel Schätzenswertes, besonders über Phrasierung und Verzierungen. Was den „Vortrag“ anbetrifft, so glaube ich, dass ein fein musikalischer Unterricht, welcher die Schüler auf den verschiedenen Charakter der Kompositionen und die einzelnen Themen in denselben aufmerksam macht, immer die Hauptsache ist. Selbst bei einem strebsamen Schüler lässt sich die Individualität desselben nicht immer überzeugen oder gar zwingen. Paganini und Ole Bull würden vielleicht bei dem besten Unterricht dem Geiste Seb. Bach's niemals gerecht geworden sein. In unserer entschieden für gute Musik begabten Generation können die herrlichen Geigenwerke Bach's und Händel's garnicht genug empfohlen werden. Dieselben sind nicht nur dem Künstler, sondern jedem talentvollen Liebhaber zugänglich. Im Gegensatz hierzu ist die Teufels-Sonate von Tartini ein Virtuosenstück, mit welchem jeder angehende Künstler auf dem Podium glänzen will. Tartini ist vor allen Dingen aber der Gründer der heutigen gesangvollen soliden Bogenführung. Joachim's Verdienst ist es, diese Bogentechnik wieder zu Ehren gebracht zu haben. Die getragenen Sätze Tartini's sind fast in allen seinen Sonaten von grosser Schönheit und Tiefe, sodass dieselben entschieden eine geistige Verwandtschaft mit den Meisterwerken Bach's und Händel's haben. — Die Geigenkonzerte Mozart's, die erst in der Neuzeit wieder mehr öffentlich gespielt werden, sind sehr interessant, es sind Jugendwerke aus Mozart's Salzburger Zeit, wie derselbe hauptsächlich als Sologeiger tätig war. Noch sind es nicht die grossartig durchdachten und so wertvollen Gedanken der herrlichen Wiener Klavierkonzerte oder Streichquartette, aber wir können doch schon in den ersten Sätzen den ganzen Genius Mozart's beobachten. Bei dem Konzert von Beethoven ist Moser in der Vorrede mit grosser Gründlichkeit und Liebe zu Werke gegangen; die herrlichen Romanzen aber sind dagegen ziemlich als Stiefkinder behandelt; es wäre sehr dankenswert gewesen, wenn mehr auf den so grundverschiedenen Charakter dieser beiden Beethovenschen Werke eingegangen worden wäre. — Das VIII. Konzert von Spohr (Gesangsszene) ist wohl das wertvollste Geigenwerk dieses Meisters; möchte es wieder mehr, von Künstlern gespielt, in den Konzertsälen Eingang finden. Das Tonstück will mit tiefer Empfindung eines reifen, fühlenden Menschen gespielt werden. Die oft so mechanische Wiedergabe durch halbwüchsige Schüler und Schülerinnen, die nur der Technik allenfalls gerecht werden, ist diesem Werke wahrlich nicht günstig. — Zu „Mendelssohn“ werfen wir die Frage auf: „Wer konnte wohl kompetenter für die Auffassung dieses Konzertes sein als Joachim?“ der Schützling und Freund Mendelssohn's, in dessen Intentionen er aufwuchs. Immer geliebt vom Publikum, ist dieses Geigenkonzert sogleich unter die Finger seichter Virtuosen geraten. Aus den ernsten Gedanken des ersten Satzes, die an Elias und Paulus erinnern, wird von Geigern oft ein süsses, triviales Musikstück fabriziert; aus dem reizvollen, rhythmisch effektvollen letzten Satz macht man ein rasendes „Perpetuum mobile“; oft genug wird dabei der Spieler nicht einmal der klaren Wiedergabe der Noten gerecht.

Das Konzert von Brahms ist nur für Künstler, die dem Geiste der thematischen Arbeit und den gewaltigen Anforderungen der Technik gerecht zu werden vermögen. — Alle Kadenzen, die unser Geigenmeister hier gebracht hat, sind stets stilvoll; dass dieselben öfters zu schwer sind, hat Joachim selbst beobachtet; wir können ihm dankbar sein, dass er die Kadenzen zum Beethoven-Konzert bedeutend verkürzt und erleichtert hat; in dieser Weise sind sie auch guten Dilettanten zugänglich. Dem angehenden Musiker kann man nur immer empfehlen, sich selbst eine Kadenz zu komponieren und sich dadurch noch mehr in den Geist des Musikstückes hineinzuleben. Genügt ihm oder seinen musikalischen Zuhörern diese Kadenz nicht, so kann er noch immer zu einer fremden greifen.

Es ist die höchste Zeit, auch einmal dem musikalischen Inhalte der Werke Viotti's, Rode's und Kreutzer's gerecht zu werden, nachdem man dieselben so viele Jahre hindurch immer nur als Studienmaterial behandelt hat; diese Stücke wollen mit grossem Geschmack und mit seelenvollem Ton vorgetragen sein. Die bekannteren Konzerte dieser Meister haben meistens musikalisch durchaus gediegene Themen, ja dieselben zeugen sogar oft von Tiefe und Temperament; einige Sätze sind aber leider mit studienhaften Passagen zu überladen. Selbst der III. Satz von Viotti's wertvollem A-moll-Konzert leidet

darnnter. Zwei Sätze aber sind in jedem dieser Werke vorhanden, welche vor gut musikalischen Ohren auch in unserer Zeit sich durchaus znm Vorspielen eignen; man sorge nur für eine klangvollere Klavierbegleitnng. Die Geigenliteratur ist an Solostücken durchaus nicht so reich, als dass wir das Recht haben, Viotti nnd Rode (vielleicht anch noch Krentzer) immer nur als Studienmaterial, zur Qual der Schüler, zu gebrauchen.

Der III. Band der Joachim-Moser'schen Violinschnle ist dnrchaus dazu geeignet, eine Rolle in der Musikgeschichte zn spielen. Das Werk soll nicht dem philiströsen, manierierten Fachsimpel (spottweise auch „akademischer Vortrag" genannt) Vorschnb leisten, sondern dazu dienen, der Geige ihren Ehrennamen: „Königin des Gesanges unter den Instrumenten" zu erhalten.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der Jahresbericht des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums verzeichnet für das Stndienjahr 1905/06 eine Frequenz von 452 Schülern. Im Oktober 1905 schied Herr Dr. Hugo Goldschmidt aus seinem Amte als Direktor der Anstalt, an seine Stelle trat Herr Kapellmeister Robert Robitschek. Dem Lehrerkollegium neu hinzugetreten sind im Lanfe des Jahres die Herren H. B. Pasmore, C. V. Bos, Dr. Ad. Stark, E. N. v. Rezniczek. Hugo Kaun, Alberto Jonás, Augnst Spanuth, die Damen Ella Jonas, Leontine de Ahna, Elsa von Grave nnd Erna Klein. Ausser zwei Lehrervortragsabenden, deren Programme Werke von Xaver nnd Philipp Scharwenka brachten, fanden 6 öffentliche Schüler-Matineen im Bechsteinsaale, 1 desgl. im Beethovensaale nnd 10 Schüler-Vortragsabende im Konservatoriumssaale statt. Das Preisspiel für die von der Geigenfirma Oswald Möckel gestiftete Violine vollzog sich im Jnni vor einem Preisrichteramt, dem die Herren Professor Karl Klindworth, Willy Bnrmester, Otto Lessmann nnd Dr. Wilhelm Kleefeld angehörten. Den Preis errang Herr Manrice Rubinstein, ein Schüler des Herrn Issay Barmas. Die Studierenden des Konservatoriums haben hinfort die Berechtigung, sich nm das Stipendium der Meyerbeer-Stiftung für Komposition zu bewerben. Im April fand die erste Prüfung zum musikalischen Lehrfach auf Grund der vom „Musikpädagogischen Verbande" aufgestellten Prüfungsordnung statt, der sich 4 Damen unterzogen, denen sämtlich das Reifezengnis nnd das Diplom zuerteilt werden konnte. Als Prüfungskommissar fungierte Prof. Arno Kleffel.

Das Konservatorium der Musik von M. und P. Heller, hier, hat am 1. Oktober ein Seminar zur Ausbildnng von Musiklehrern nnd -Lehrerinnen nnter reger Beteiligung eröffnet. Ausser den Instrnmental-Hauptfächern sind zunächst folgende musikwissenschaftliche Fächer eingeführt: Musikgeschichte: Hr. William Wolf, Akustik: Hr. Direktor M. Heller, Pädagogik: Frl. Gäbler, Gehörbildung und Musikdiktat: Hr. H. Franz. Ausserdem Theorie, Ensemblespiel, Kammermusik n. s. w. Die Erweiterung auf die übrigen vom Musikpädagogischen Verband geforderten Unterrichtsfächer erfolgt im nächsten Jahre.

Ein Schülervorspiel, welches das Pädagoginm für höheres Klavier- nnd Violinspiel der Fr. Emmi Born, Friedenan, veranstaltete, nahm einen sehr erfreulichen Verlauf. Die vorgetragenen Werke, mit den kleinsten beginnend und bis zn Konzertstücken aufsteigend, legten dnrchweg Zengnis von einer gewissenhaften technischen wie künstlerischen Schnlung ab.

In Hagen i. W. ist am 1. Oktober d. J. ein Konservatorium nnter Leitung des städtischen Musikdirektors Robert Langs eröffnet worden. Eine Reihe tüchtiger Lehrkräfte sind für dasselbe gewonnen: Friedrich Schuchard für Klavier, Komposition und Musikgeschichte, Willy Trappmann für Violine, Frl. Cornelie Flaes für Gesang. Angnst Hasselhof nnd Frl. Nöll für Theorie nnd Klavier.

Der berühmte Tenorist van Dyck ist zum Professor am Antwerpener Konservatorium ernannt worden. Er wird dort die höhere Gesangsklasse leiten.

Prof. Arthur Nikisch hat seine Tätigkeit am Leipziger Königl. Konservatorium der Musik insofern eingeschränkt, als er das Amt eines Studiendirektors niedergelegt hat, während er Vorsteher und Lehrer der Direktionsklasse bleibt.

Am Konservatorinm für Musik zu Dortmund hält Herr Musikdirektor O Girschner im laufenden Winter-Semester Vorlesnngen über: 1. „Richard Wagner als Schöpfer des deutschnationalen Musik-Dramas", 2. „Die Niederländer als Lehrer und Verbreiter des Kontrapunktes", 3. „Palestrina nnd seine Schnle".

An der Hochschule für Musik zn Mannheim hält Herr Kapellmeister Arthur Blass anch in diesem Winter wieder musikwissenschaftliche Vorträge mit Illustrationen (Orgel, Klavier, Violine, Gesang). Die alle Donnerstag stattfindenden Vorträge, die Jedermann offen stehen, behandelten im Oktober folgende Themen: „Beethoven's Werdegang bis 1800", „Meister der Uebergangszeit (1780—

1810): Viotti, Kreutzer, Rode, Boccherini", „Klaviermeister dieser Epoche: Hummel und Dussek, die Eklektiker Cherubini, Méhul und Spontini. Das deutsche Singspiel. Beethoven's „innere" Entwicklung". Der Gesamtzyklus wird die Geschichte der Musik von Beethoven bis Wagner umfassen.

Vermischte Nachrichten.

Der 2. Kongress der Int. Musikgesellschaft, welcher unter Leitung Prof. Dr. H. Kretzschmar's vom 25. bis 27. Septbr. in Basel tagte, erfreute sich einer ausserordentlich regen Beteiligung und nahm einen ebenso befriedigenden Verlauf. Es wurde beschlossen die kritischen Referate der Hauptversammlung sämtlich, die Vorträge und Diskussionen der Sektionssitzungen in Auswahl zu drucken. Zu den wichtigen Resolutionen gehört die Einberufung eines ständigen Arbeitsausschusses, der die Aufgabe hat das Eitner'sche Quellenlexikon zu vervollständigen und bibliographische Arbeiten mit dem Endziele einer umfassenden Verzeichnung der älteren Musikliteratur vorzubereiten. Ferner die Quellenschriften der mittelalterlichen Musik in einer neuen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Art zu publizieren. — Die Vorstandswahl ergab einstimmige Wiederwahl der jetzigen Vorstandsmitglieder. Grosses Interesse erregten die historischen Konzerte mit vorwiegend vor 1750 entstandener Musik. Von Komponisten waren u. a. im Kirchenkonzert vertreten: G. Gabrieli, J. H. Schein, Josquin de Près, H. Schütz, P. Sweelinck, Froberger, Buxtehude, ferner im weltlichen Konzert: Suiten von M. Franck, Peurl und Rosenmüller, französische Orchesterstücke von Leclair, Lalande, Rameau, A. Francisque, Lieder und Madrigale von Senft, Marenzio, Dowland, Morley, Cavalli, Carissimi u. s. w. Das Baseler Organisationskomitee hatte eine Festschrift gestiftet, die wissenschaftliche Abhandlungen von M. Lussy, Dr. Thürlings, Dr. G. Walter, Dr. E. Bernoulli und Dr. Nef enthält. Für den nächsten Kongress, 1908, ist Amsterdam oder München in Aussicht genommen.

Das fünftägige Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, 4. bis 8. Oktober, hatte Freunde des Frühgeschiedenen in grosser Anzahl zusammengeführt und, Dank der trefflichen Hauptleitung, der teilweise vorzüglichen Solisten und der Unterstützung seitens Hofkapellmeisters Pohlig's und der Hofkapelle war das Endresultat ein hochbefriedigendes, die Einzelheiten von jubelndem, enthusiastischem Beifall getragen. Zwei Liederabende eröffneten das Fest, ein Kirchenkonzert folgte — in diesen Tagen wurden allein 88 Gesänge zu Gehör gebracht — am 4. Tage wurde der „Corregidor" aufgeführt und der 5. Tag gestaltete sich als Glanzpunkt zu einem Orchesterkonzert. Hier kamen Chorwerke, Lieder mit Orchester und die „Penthesilea" zur Aufführung. Sie errang unter Pohlig's Leitung, von der Hofkapelle ausgeführt, einen glänzenden Erfolg.

Im Verlag von Alex. Duncker in Berlin wird demnächst der Briefwechsel zwischen Robert Franz und dem Freiherrn Arnold von Senfft-Pilsach erscheinen, der einen tieferen Einblick in die materiellen Sorgen und künstlerischen Kämpfe des Komponisten gewährt.

Der 100. Todestag des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen lenkte die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erneut den Kompositionen des hochbegabten Hohenzollern zu. Nach einer Mitteilung der „Nordd. Allgem. Ztg." hat der Kaiser eine Neuausgabe seiner Werke angeordnet und dazu seine Mithilfe versprochen. Früher erschienen sind: Op. 1 Quintett in C-moll für Klavier und Streichinstrumente; op. 2 Klaviertrio in As; op. 3 Klaviertrio in Es; op. 4 Andante für Klavier und Violoncell; op. 5 Klavierquartett in Es; op. 6 Klavierquartett in F-moll; op. 7 vierstimmige Fuge für Klavier; op. 8 Notturno für Pianoforte, Flöte, Violine, Viola, obl. Violoncell und 2 Hörner in F; op. 9 Rondo für Pianoforte, 2 Violinen, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Viola, Violoncell und Kontrabass; op. 10 Gr. Klaviertrio in Es; op. 11 Larghetto und Variationen für Klavier und Streichquartett; op. 12 Octett für Pianoforte, Klarinette und je 2 Hörner, Violinen und Violoncell; op. 13 Rondo für Klavier allein. Die genannten Werke verlegte Breitkopf & Härtel, Leipzig; ausserdem erschien ein Klavierquintett, dem Hofkapellmeister Himmel gewidmet, bei Erard in Paris. Die Werke 1, 6, 8, 9 und 12 sind in Arrangements für 2 Klaviere in Wien bei Tobias Haslinger veröffentlicht worden. Das Fmoll-Quartett op. 6 wurde gelegentlich der Gedächtnisfeier für den Prinzen am 13. d. Mts. im Bürgersaale der Rathauses im Verein für die Geschichte Berlins gespielt, und das Klavierquintett op. 1 hatte die Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle für den 17. Oktober auf ihr erstes Programm gesetzt. Dasselbe Quintett wurde im vorigen Jahre in der „Potsdamer Musik-Gruppe", Vorsitzende Frau Dr. Rahn, bei Gelegenheit eines Vortrages von Frl. Anna Morsch „Aus Berlin und Potsdam's musikalischer Vergangenheit" mit grossem Beifall aufgeführt.

In Boston hat sich Dr. Muck, der neue Kapellmeister des berühmten Sinfonie-Orchesters, mit folgendem Programm bestens eingeführt. Er dirigierte Beethoven's „C moll-Sinfonie" und ein Wagnerprogramm: die „Faust-Ouverture", das „Siegfried-Idyll" und das „Meistersinger-Vorspiel". Das Publikum nahm die Darbietungen sehr beifällig auf.

Der äusserst rührige Richard Wagner-

Verein zu Darmstadt hat für den Winter 1906/07 im 18. und 19. Vereinsjahre je 7 Konzerte vorgesehen, und zwar mit den Solisten Ludwig Hess, Susanne Dessoir, Klotilde Kleeberg, Ludwig Wüllner, Robert Kothe, W. Josephsohn, Adolf Wallnöfer, ferner ein Orgelkonzert von Karl Straube, einen Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts und einen Goethe-Schiller-Abend von E. v. Possart.

Bücher und Musikalien.

Eugen d'Albert, op. 29. Fünf Bagatellen für Klavier.

Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Allgemein ist die Sehnsucht der Musikliebhaber, deren technische Ausbildung nicht zur Bewältigung grösserer Aufgaben reicht, nach gehaltvoller, neuer Musik, die keine zu hohen Anforderungen an die Technik stellt. Woher sollen aber solche Stücke kommen? Bedeutende Komponisten mögen sich nicht die Beschränkung auferlegen, es liegt den meisten zu fern, und wenn sie ihrer Natur Zwang antun, so ist die Folge eben etwas Armseliges, Gedrücktes, das kein Mensch geniessen kann. Leicht zu schreiben ist eben eine der schwersten Sachen. Es gehört viel Unbefangenheit dazu, Neigung und eine spielende Beherrschung der Kompositionstechnik, um etwas Natürliches und künstlerisch Anregendes hervorzubringen, etwas Anmutiges ohne Leerheit, Geistvolles ohne Tiefsinn.

In solcher Art Literatur wüsste ich kaum etwas Reizvolleres als die neuen Stücke E. d'Albert's. Technisch bieten sie fast gar keine Schwierigkeiten, aber welche Grazie, Wärme der Empfindung und feine Ausführung in Bezug auf Form und Klaviersatz und -klang. Man muss sie aber auch mit der Unbefangenheit aufnehmen, aus der sie entstanden sind. Wie wohltuend, einmal den tragischen Kothurn abzulegen und sich an traulich heiteren Bildern zu erfrischen. Namentlich die Humoreske und das an feinen harmonischen Wendungen reiche Nocturne sind ganz köstlich. Das Intermezzo und das Scherzo sind schon fast „leichtfertig" in ihrem Uebermut, während die kurze Ballade ein einfaches, düsteres Bild skizziert.

J. Vianna da Motta.

J. Ev. Zelinka, op. 38. „Weihnachten". Stimmungsbilder für Pianoforte.

Joseph Suk, op. 7. Klavierstücke.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Die beiden oben genannten Tonsetzer bieten ihren Hörern Salonmusik in böhmischem Gewande. J. Ev. Zelinka fasst unter dem Haupttitel „Weihnachten" (op. 38) vier hübsche Stimmungsbilder zusammen, deren erstes „Auf der verschneiten Flur" tatsächlich mit Glück gewiss Eindrücke der stillen Winterlandschaft festhält. „In der Spinnstube", „Heilige Nacht" und „Fröhliche Weihnachten" sind die anderen Stücke überschrieben, die gewiss ansprechen werden, wenn sich Hörer und Spieler erst mit den und jenen kleinen harmonischen Eigentümlichkeiten bekannt und vertraut gemacht haben. Jedenfalls ist Zelinka's Musik reich an feinen Zügen und von einer melodischen Annehmlichkeit, die einer vollschaffenden Natur eigen zu sein pflegt. Aehnliches gilt von den

„Sechs Klavierstücken" (op. 7) von Jos. Suk, dem Mitglied des Böhmischen Quartetts. Suk ist eine viel leidenschaftlicher empfindende Natur wie Zelinka; es gärt und braust hier im „Liebeslied" und in den „Erinnerungen", sodass der Tonpoet zuweilen sich mit dem blossen Klaviersatz beinahe nicht genugtun zu können scheint. Auch inmitten der stillen „Dumka" bricht einmal starke Leidenschaft mit allem Wetterleuchten und aller verhaltenen Glut hervor. In zwei kleinen Idyllen fällt Suk meines Erachtens ab, es ist da die Erfindung zu leicht, gar zu „volkstümlich". Aber von der gewinnendsten humoristischen Seite zeigt er sich alsbald wieder im zweiten Stücke, eben einer Humoreske, die, in luftiges Walzergewand eingekleidet, allerliebste Einfälle vom Stapel laufen lässt. Ich wünsche dem inhaltsvollen Hefte, das schon in zweiter Auflage erschien, neue Freunde!

E. Wooge, op. 13. Frauenterzette mit Klavierbegleitung.

Nagel & Dursthoff, Berlin.

Drei sehr fein empfundene Kompositionen von edel-schönem musikalischen Lineament und technisch tadelloser Ausführung. Die erste „Selige Menschen", Gedicht von K. Vanselow, schlägt einen fast religiös zu nennenden Ton an, ist eine Art Psalm zum Lobe jener, die reinen Herzens sind, die zweite, „Frühlingsbote" (Ad. Reuter), wechselt eigenartig zwischen trüberer und leichterer Stimmung, die dritte endlich schildert in zartesten Tonfarben die Reize des „Sommerabends" (R. Dehmel). Die drei Terzette können solo oder auch vom Chor wiedergegeben werden. Jedenfalls sind sie ganz ausgezeichneter Art und als durchaus zu dem Besten auf diesem Gebiete gehörig zu bezeichnen. Man nehme sie zur Hand und wird viel Freude daran haben.

Eugen Segnitz.

Der eingesandte **Katalog II** „Verzeichnis des Musikalien-Verlages von **C. F. Kahnt Nachfolger**,

Leipzig, enthält in einem würdig ausgestatteten Bande von 235 Seiten Umfang die Verlagswerke von Januar 1891 bis Mai 1906. Das reiche Material ist sowohl alphabetisch, als auch systematisch geordnet, ein Nachtrag weist u. a. auf die in Vorbereitung befindlichen Werke hin. Der Verlag besitzt in seiner Bücherei die wertvollen Werke: Ph. Em. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, Adolph Kullak „Die Aesthetik des Klavierspiels“, beide Werke in der Bearbeitung von Dr. W. Niemann, J. J. Quantz „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“, bearbeitet von Dr. A. Schering u. s. w.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vierhändige Vortragsstücke für die obere Elementarstufe.

E. Schultz, op. 202. No. 1. Im Mai. Pr. Mk. 1,—.
Otto Wernthal, Berlin.

L. Schytte, op. 112. No. 11. Dornröschens Schlaf. Pr. Mk. 1,—.
Julius Hainauer, Breslau.

C. Gurlitt, op. 178. No. 13. Abendgebet. Pr. Mk. 0,50.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.

R. Hofmann, op. 102. No. 4. Kleine Erzählung. Pr. Mk 0,75.
Robert Forberg, Leipzig.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Am 7. Oktober fand die auf Antrag von 20 Ortsgruppen nach Erfurt einberufene ausserordentliche Generalversammlung der Musiksektion des A. D. L.-V., Verband der Deutschen Musiklehrerinnen, statt. Die Präsenzliste ergab die Anwesenheit von 65 Mitgliedern, darunter Delegierte von 38 Gruppen.

Nach eingehenden Debatten zu jedem Punkt der Tagesordnung wurde am Schluss der $7^1/_2$stündigen Sitzung folgende Resolution einstimmig angenommen:

„Die ausserordentliche Generalversammlung dankt dem Sektions-Vorstand für seine durchaus sachliche Behandlung der besprochenen Angelegenheiten der Musiksektion und bekennt sich mit den Erklärungen des Vorstandes zu den in Frage stehenden Punkten befriedigt.“

Auf Antrag von Fräulein Baldauf-Plauen wurde beschlossen, das stenographisch aufgenommene Protokoll vervielfältigen zu lassen und den Gruppen zugänglich zu machen. Im Monatsblatt der Musiksektion ist ein kurzer Bericht der 2. Schriftführerin mit dem Wortlaut sämtlicher Resolutionen gegeben.

Der Vorstand.
I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1906.** **XXIX. Jahrgang.**

Stil und Mode in der Musik.

Von

Professor Dr. Hugo Riemann.

Die Musikgeschichte der letzten 4 Jahrhunderte weist mehrmals einen auffälligen Stil- und Geschmackswechsel auf, so radikaler Art, dass durch denselben die gesamte reiche Literatur der vorausgehenden Epoche mehr oder minder plötzlich zu Makulatur wurde. Am auffälligsten war der Umschwung zur Zeit des Entstehens der Oper (1600) und um die Zeit des Aufkommens des modernen freien Instrumentalstils (Symphonie und Streichquartett ca. 1750). In ersterem Falle kam die imposante Kunst des polyphonen Vokalsatzes des 16. Jahrhunderts aus der Mode und geriet allmählich ganz und gar in Vergessenheit; im zweiten Falle traf das gleiche Los die von einem hohen künstlerischen Ernst getragene und mit edlem Pathos und starkem Ausdruck gesättigte Instrumentalmusik der Zeit um 1700. Ich wage die Behauptung, dass Seb. Bach's volle Würdigung darum einer späteren Zeit vorbehalten bleiben musste, weil sein von der grossen Oeffentlichkeit abgewandtes Schaffen die Gipfelung einer Stilperiode bildet, welche gerade gegen Ende der Lebenszeit Bach's durch eine neue abgelöst wurde. Das lebhafte Interesse für den neuen Stil nahm auch diesmal die Welt derart gefangen, dass mit den Veracini, Corelli, Abaco selbst ein Bach wenigstens einstweilen in die Rumpelkammer wanderte.*) Das ist gewiss ein starker Beweis für die zwingende Macht neuer Zeitideen, der wohl bedenklich machen kann und die Frage nahe legt, ob nicht die jüngste Vergangenheit oder die Gegenwart auch ähnliche Erscheinungen aufweist, nämlich Zurückdrängungen von Grössen ersten Ranges durch die Präokkupation des Interesses für neue Strömungen? Befinden wir uns vielleicht auch heute wieder in einer solchen merkwürdigen Zeit des Gärens und Treibens neuer Keime? Ein eigenartiges Schriftchen von Dr. Arthur Seidl „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst" (1901) versucht mit einigem Geschick etwas dergleichen zu erweisen, leidet aber Schiffbruch bei dem schliesslichen Anlaufe, das positive Wesen des

*) Die weiter zurückliegenden beiden nicht minder frappanten Stilwandlungen um 1300 (Antiquierung des schwerfälligen Organalstils durch den von Instrumenten begleiteten und unterbrochenen Liedsatz der Florentiner Madrigalisten und der an sie anschliessenden italienischen, französischen und spanischen Balladen- und Rondeau-Komponisten bis zu Dufay) und um 1475 (Verdrängung des begleiteten Liedsatzes durch den durchimitierenden a cappella-Stil der Schule Okeghems) seien hier nur beiläufig mit erwähnt.

Neuen in der musikalischen Moderne zu definieren; denn nur Negatives gelingt es zu statuieren: „Auflösung des regelrechten Periodenbaues in die Beweglichkeit freier Taktgebilde, Aufhebung des Tonartbegriffs durch feinfühligen Ausbau der chromatischen Skala mit Gleichberechtigung (!) der 12 Halbtöne der Grundskala“ (?!), Befreiung der Melodie aus dem Schematismus architektonischer Gliederung und harmonischer Kadenzierung durch ein molluskenartiges Zerfliessen in ein jeder festen Gestaltung aus dem Wege gehendes Stimmungswesen — ein Ergebnis, das denn doch Seidl selbst zur Aeusserung der Hoffnung nötigt, dass die zentrifugale Tätigkeit mit der Zeit wieder durch eine zentripetale Richtung abgelöst werde und der Dezentralisation alsbald ein Anlauf zur Zentralisierung und Konzentrierung folge!

Man wird gut tun, solchen Versuchen der theoretischen Konstruktion neuer Kunstrichtungen nicht allzuviel Gewicht beizumessen. Sieht man genauer zu, so erkennt man, dass es mit dem Aufkommen eines neuen Stils, der die Literatur des 19. Jahrhunderts antiquieren könnte, einstweilen noch gute Wege hat. Der Stil des 19. Jahrhunderts aber ist der im 18. aufgekommene, den wir getrost auch noch heute den modernen nennen mögen. Tatsächlich unterscheiden sich doch die Erzeugnisse der letzten Jahrzehnte nicht stärker, nein weniger von denen der nächst vorausgehenden, als sich in den dreissiger oder vierziger Jahren die Werke Berlioz von denjenigen Mendelssohn's unterschieden. Nuanzierungen, zum Teil auch starker Art, wird man innerhalb jeder Stilperiode nicht nur an Werken aus verschiedenen Dezennien, sondern auch an solchen völlig gleichzeitiger Entstehung aufweisen können. Die Chromatik hat schon im 16. und 17. Jahrhundert viel von sich reden gemacht; aber so wenig sie damals bei Vicentino und Venosa, oder im 18. bis 19. Jahr-Jahrhundert bei Mozart, Spohr und Chopin ein neues Stilprinzip hat abgeben können, wird sie es im 20. Jahrhundert vermögen, und ebensowenig wie die niederländischen Messenkomponisten um 1520 oder die italienischen Kanzonenkomponisten um 1630 mit ihren Tonsätzen „senza cadenza“ ernstlich einen Fortschritt erzwungen haben, wird ein solches „fuggir la cadenza“ in Zukunft alte Häuser umwehen und neue aufbauen. Mit derlei technischem Einzelwerk macht man eben keine neuen Stile, sondern höchstens vorübergehende Manieren und Moden.

Sehen wir einmal etwas näher nach, worin denn eigentlich das Unterscheidende der Stile grosser Epochen der Musikgeschichte besteht, ich meine solcher Epochen, von denen eine die Literatur der anderen hat vergessen machen können, so drängt sich zunächst die Erkenntnis auf, dass nicht sowohl die veränderte Handhabung der technischen Mittel, als vielmehr ein Umschwung in dem gesamten Empfinden neue Stile zu zeitigen vermag. Für die Vokalmusik gibt es zunächst zwei von Grund aus verschiedene Stilprinzipien; das eine gibt dem Empfinden, welches die Worte begrifflich formulieren in der die Worte tragenden Melodie einen selbständigen musikalischen Ausdruck; das andere verzichtet auf diesen selbständigen rein musikalischen Ausdruck und beschränkt sich darauf, den Wortausdruck zu verstärken, basiert also wesentlich auf der korrekten, deutlichen Betonung der Worte und der bestimmten Herausarbeitung der Sinnakzente. Beide Prinzipien schliessen einander keineswegs aus, vielmehr ist leicht zu erkennen, dass sie in mancherlei Abstufungen kompensiert worden sind. Wohl aber kennzeichnen auffallende Vordrängungen des einen oder des anderen Prinzips, die zugleich Zurückdrängungen des anderen sind, verschiedene Stilperioden. Wie aus dem 1892 aufgefundenen „Euripides-Fragment“ (Papyros Erzherzog Rainer) hervorgeht, haben schon die Griechen auch den dramatisch-deklamatorischen Gesangstil gekannt und durchzuführen gesucht, welchen die Florentiner Reformatoren 1600 als „Stile recitativo“ aufs neue erfanden (doch mit Instrumentalbegleitung). Auch der kirchliche Lektionston ist als ein verkümmertes Seitenstück dieser Stilgattung anzusehen. Der eigentliche kantable Stil, der den Empfindungsgehalt des Textes selbständig musikalisch ausdrückende, ist in der antiken und mittelalterlichen Lyrik viel stärker als in der modernen durch den Worttext gebunden; seine Rhythmik ist durchaus von dem Metrum abhängig, das wiederum in nichts anderem als der normalen Aussprache der Worte sein Wesen hat, besitzt aber doch nicht nur in eingestreuten Melismen (Tongruppen, die auf eine Silbe zu singen sind), sondern auch in der Melodieführung überhaupt hinlängliche Bewegungsfreiheit, um einen rein musikalischen Ausdruck zuwege zu bringen, der über die Ausdeutung des einzelnen Wortes hinausgeht und allgemein die Stimmung des Gedichts wiedergibt. Auch für den altkirchlichen Antiphonen- und

Responsoriengesang mit seiner freier gestalteten Textunterlage, die bald Silben auf schnell repetierte Töne häuft, bald weit ausgeführte Melismen trägt, ist eine solche Mischung der Stilprinzipien anzunehmen, bei der aber weit mehr als beim Lektionston das Prinzip des selbständigen musikalischen Ausdrucks zur Geltung kommt. In dem mehrstimmigen a cappella-Gesange des 15. bis 16. Jahrhunderts, sowohl dem geistlichen (Hymnen), als dem weltlichen (Chançon, Madrigal), tritt eine vollendetere, auch einer verfeinerten, ästhetischen Kritik Stand haltende Kompensierung der beiden Prinzipien hervor, besonders wenn man die einzelnen Stimmen betrachtet; dem Zugleichsingen mehrerer verschiedenartig rhythmisierten und mit Melismen verbrämten Stimmen kann aber der Vorwurf gemacht werden, dass es den Wortsinn verdunkelt, welcher Vorwurf tatsächlich durch die Florentiner Novatoren vor 1600 zu Gunsten ihrer Neuerungen geltend gemacht worden ist. Besonders tritt in der Messen- und Motettenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts die Wortbetonung oft in den Hintergrund. In wortarmen Sätzen wie dem Kyrie, Sanctus u. s. w., ist selbst die Inspiration der Eingangsmotive durch die Wortbetonung sehr oft fraglich. Zur Vokalmusik gehören solche Tonsätze eigentlich nur, sofern sie eben gesungen und nicht von Instrumenten ausgeführt wurden. Tatsächlich hat die absolute Musik auf dem Gebiete des imitierenden a cappella-Vokalsatzes einen wichtigen Teil ihrer Ausbildung erfahren, was sie mehr und mehr befähigte, zielbewusst motivisch zu gestalten. Denn im 16. Jahrhundert wurden bekanntlich viele polyphone Vokalsätze auch nur von Instrumenten zum Vortrag gebracht und erschienen gleich mit Anweisungen auf dem Titel „zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen“.

Man wird der Musik dieser Zeit, auch den weltlichen Liedern, erst gerecht, wenn man sie von dem Gesichtspunkte aus betrachtet, dass sie mehr darauf ausgehen, den Stimmungsgehalt der Texte zum Ausdruck zu bringen, als die einzelnen Worte deutlich vorzutragen. Die landläufige Ansicht, dass die Instrumentalmusik sich erst nach 1600 aus den Banden der Vokalmusik losgerungen habe, ist daher nicht ohne Vorbehalt als richtig anzuerkennen; man kann vielmehr umgekehrt sagen, dass die Vokalmusik im 16. Jahrhundert, den rein musikalischen Ausdruck zu einem Grade der Selbständigkeit steigert, welcher den Singstimmen die Rolle von Instrumenten zuweist und nur noch eine lose Beziehung zum Wort verrät. Das ward sogar der Anlass für die Aufstellung des „Stile recitativo“ und die Bekämpfung des kontrapunktischen Stils. Wenn auch der letztere nun nicht mit einem Male völlig verdrängt wurde, so trat doch die ältere Literatur seit dem Auftreten des neuen Stils immer mehr zurück bis zum völligen Vergessenwerden, und nur die noch in demselben geschriebenen neuen Werke der Folgezeit fanden eine allmählich erkaltende wohlwollende Aufnahme.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Schulgesangsreform.

Petition und Begleitschrift.*)

(Fortsetzung.)

II. a) Bezüglich der Bedeutung des Gesangsunterrichts an Volksschulen sei zunächst auf die einleitenden Worte der Begleitschrift hingewiesen. Im Schulgesang wurzelt die musikalische Volkskraft und wenn heut von vielen Seiten der Ruf ertönt „Die Kunst dem Volke“, „Die Kunst muss in den Dienst der Erziehung gestellt werden“, so gebührte dem Gesange bei diesen Bestrebungen der erste Platz. Leider ist er ihm noch versagt. Man müht sich allerorten das künstlerische Interesse zu wecken, man stattet Schulräume mit künstlerischem Wandschmuck aus, versucht durch eine neue Zeichenmethode Auge und Geschmack der Schüler für die Kunst vorzubilden, es sind Ausschüsse berufen zur Beurteilung und Herausgabe künstlerisch ausgestatteter Jugendschriften u. a. m.

Was geschieht dagegen für die Förderung des Volksschulgesanges?

Dass er mit der erziehenden Wirkung der an-

*) Es liegt die Absicht vor, zu einigen Punkten der Begleitschrift noch längere Memoranden auszuarbeiten, um sie der von der Regierung einzuberufenden Kommission zur Mitberatung zu übergeben, somit ist noch Gelegenheit zu ev. Wünschen und Zusätzen geboten, die gleichfalls mit eingereicht werden könnten. Die Zuschriften sind an den I. Vorsitzenden, Prof. Xaver Scharwenka, W. Blumenthalstr. 17, zu richten. Nachdruck der Petition und Begleitschrift nicht gestattet. A. M.

deren Künste, Zeichnen und Poesie, die Erfolge angestrebt und teilweise schon erreicht haben, nicht Schritt hält und nicht halten kann, hat zunächst seinen Grund in dem heut herrschenden System, dass jeder Volksschullehrer Gesangunterricht erteilen muss, gleichviel ob er kann oder will. Zwar nimmt man bei grösseren Anstalten und in grossen Städten wenigstens für die Oberklassen die Rücksicht, dem musikalisch besser Begabten den Gesangunterricht zu übertragen, dagegen muss der Gesangunterricht in den Unterklassen bedingungslos von dem Klassenlehrer erteilt werden. Hierin liegt der Krebsschaden des Gesangunterrichts an den Volksschulen. Es besteht auch bei diesen das System die Gesang-Unterrichtslehre den unteren Klassen zuzuweisen, der Schüler soll in ihnen alles empfangen, was ihn für den Chor der oberen Klassen befähigt macht; wie ist diese notwendige Grundlage aber zu schaffen, wenn — was leider in der Mehrzahl der Fall — der dazu Berufene weder musikalisch veranlagt, noch musikalisch genügend vorgebildet ist? Was kann der Lehrer der oberen Klassen, sei er auch noch so tüchtig, erzielen, wenn er gänzlich unvorgebildetes, ja verbildetes Stimmmaterial für seinen Chor erhält?

Hier muss also vor allem Wandel geschaffen werden. An allen mehrklassigen Volksschulen ist unbedingt das Fachlehrersystem durchzuführen, und dieser Fachlehrer hätte die gleiche musikalische Ausbildung zu empfangen, wie sie für die höheren Schulen aufgestellt ist, seine Anstellungsfähigkeit ist ebenso von dem erfolgreichen Bestehen der einzuführenden staatlichen Fachprüfung abhängig zu machen.

b) So wenig Schwierigkeit die Besserung des Gesangunterrichts an mehrklassigen Volksschulen durch Einführung des Fachlehrersystems bietet, um so grösser tritt sie für die Schulen der kleinen Städte und des Landes auf. Hier ist die Anstellung eines Fachlehrers ausgeschlossen, der Gesangunterricht kann nur in den Händen des Klassenlehrers bleiben. Um hier eine Besserung zu erzielen, bedarf es tiefer greifender Umgestaltungen.

Die musikalische Ausbildung der Volksschullehrer auf den Lehrerseminaren ist leider keine ausreichende. Die hohen, seit Jahrzehnten stets gesteigerten Anforderungen der wissenschaftlichen Ausbildung der Seminaristen haben den Musikunterricht mehr und mehr zurückgedrängt; man hat aber an leitender Stelle nicht bedacht, dass die angehenden Lehrer trotzdem später Gesangunterricht erteilen müssen und ihnen kein Aequivalent für die Vorbereitung auf diesen Zweig ihres Berufs geboten.

Es wird auf den Seminaren Violine, Orgel, Theorie — allerdings in bescheidenen Grenzen —, gelehrt, es wird auch Chor gesungen, aber die Ausbildung der Gesangs- und Sprechstimme fehlt gänzlich. Und doch haben beide, und speziell die letztere die grösste Bedeutung für den Lehrer und zwar nicht nur für den Gesangunterricht, sondern für seine gesamte Lehrtätigkeit. Die Stimme ist des Lehrers Handwerkzeug, mit dem er beständig zu arbeiten hat. Die schlimmen Folgen mangelnder Stimmbildung zeigen sich bei jungen Lehrern schon bald nach ihrem Amtsantritte. Wie viele leiden nicht sofort an kranken Stimmorganen, weil sie ihre Stimme nicht zu gebrauchen verstehen! Es ist daher ein dringendes Erfordernis, die Seminaristen während ihrer Ausbildungszeit zur gesundheitsgemässen Stimmpflege zu erziehen, denn nur wenn dem Lehrer selbst die Gefahren, die der Stimme drohen, klar sind, wenn er imstande ist, seine eigene Stimme zu schützen und zu beherrschen, besitzt er die Fähigkeit die Stimmen der Kinder nach allen Richtungen, sei es im Sprechen oder im Singen, in rechter Weise zu überwachen und zu leiten.

Die Erteilung dieses Unterrichts müsste einem besonders für die Sprechtechnik ausgebildeten Seminarlehrer übertragen werden. Dass die Erkenntnis der Wichtigkeit dieses Unterrichtszweiges sich Bahn zu brechen beginnt, beweist das Vorgehen der Oberschulbehörde in Hamburg, die Herrn Dr. Gutzmann-Berlin zu Vorträgen über „Die Gesundheitspflege der Stimme und Sprache" veranlasste und 4 Hörer dazu nach Berlin entsandte. Die Einführung der Sprechtechnik als obligatorisches Lehrfach auf den Seminaren ist also zunächst zu fordern.

Daran hätte sich eine Reform des Gesangunterrichts anzuschliessen. Statt des gewohnheitsgemäss geübten Chorsingens ist eine rationelle Ausbildung der Gesangsstimme einzuführen, theoretische und musikwissenschaftliche Erläuterungen den Singübungen anzureihen. Da jedoch die bereits erwähnten hohen Ansprüche der wissenschaftlichen Fächer eine gründliche gesangliche Ausbildung unmöglich machen, so wäre für die musikalisch Begabten, die Lust und Liebe für den Schulgesang besitzen, nach Absolvierung ihrer seminaristischen Studien, ein einjähriger Ausbildungskursus für Gesang anzugliedern. Als Ergänzung wäre auch hier eine zwei- bis dreiklassige Seminar-Uebungsschule zu Probelektionen und dauernder Uebung im praktischen Unterrichten für die Seminaristen erforderlich. Einzelne Klassen von Volks- oder Mittelschulen liessen sich dazu verwenden.

Hierzu als Anlage V „Musikpädagogische Reformen" Heft 15.

Die Berechtigung zur Erteilung des Gesangunterrichts an ein- bis dreiklassigen Volksschulen ist demnach von der Absolvierung der einjährigen, den Seminaren anzugliedernden Ausbildungskurse und von dem erfolgreichen Bestehen einer einzuführenden Prüfung abhängig zu machen.

Zur Erreichung der angedeuteten besseren sprachlichen und gesanglichen Ausbildung käme noch eine weitere Reform in Betracht, die sich

auf den Seminarmusiklehrer selbst bezieht. Seine Ansbildungsstätte ist das Königl. akademische Institnt für Kirchenmusik zu Berlin. Auch dort fehlen Sprechtechnik und Sologesang, der Zuschnitt ist mehr auf Ausbildung von Organisten und Kantoren gerichtet; auf den Seminar-Musiklehrer, der später Gesanglehrer für die Volksschnle heranziehen soll, ist wenig Rücksicht genommen. Hier wäre also der Hebel anzusetzen; ausgiebige Kurse für Sprache und Sologesang müssten für den künftigen Seminar-Musiklehrer eingerichtet werden, damit er den später an ihn herantretenden Verpflichtungen, Volksschulgesanglehrer auszubilden, nach allen Richtungen gewachsen sei. Nur durch Erfüllung dieser Vorbedingung lässt sich die oben aufgestellte Fordernng erreichen.

c) Dass eine so tiefgreifende Umgestaltung des Gesangunterrichts an den Lehrerseminaren, die aber im Interesse der Volksmusik eine unabweisbare Notwendigkeit ist, sich nicht sofort vollziehen lässt, ist selbstverständlich. Um jedoch in der Zwischenzeit schon eine progressive Besserung anzubahnen, möge der Staat für bereits im Amt stehende Lehrer, welche die nötigen musikalischen Anlagen und Lust und Liebe znm Gesangunterricht besitzen, Fortbildungskurse einrichten und die städtischen Behörden veranlassen, Gleiches zu tun. Seit Jahren ist den Zeichenlehrern die Gelegenheit geboten, sich in ihrer Kunst fortznbilden, warum sollten sich ähnliche Einrichtungen nicht auch für die Gesanglehrer schaffen lassen, warum der einen Knust, deren hoher, sittlicher und veredelnder Wert ausser Frage steht, nicht die gleichen Vorteile gewähren wie der anderen? Interessenten dürften sich genügend finden, wenn der Besuch der Kurse durch pekuniäre Unterstützung und durch Urlaubserteilung erleichtert wird. Der Segen solcher Einrichtnngen dürfte sich schon in der Uebergangszeit bis zur erfolgten Umgestaltung des musikalischen Seminarunterrichts fühlbar machen.

Es ist daher dringend geboten, dass der Staat und die Städte der Aufgabe, in grösseren und kleineren Orten Fortbildungskurse einznrichten, recht bald nachkämen.

Anlage VI „Musikpädagogische Reformen“ Heft 26 enthält einen Entwurf für die Gestaltung von Fortbildungskursen.

d) Zu der hier aufgestellten These eines einheitlichen Lehrplans mögen einige Worte über den Gesang der Volksschulen vorausgehen. Es ist darauf zu achten, dass von Beginn des Unterrichts an, eine systematische Tonbildung angestrebt wird. Die Kinder sollen gerade beim Anfangsunterricht den leisen Stimmansatz lernen, da dieser allein die jugendlichen Stimmen vor Ueberanstrengung bewahrt. Es ist Aufgabe der Schule, dass die Kinder einen akustisch reinen und ästhetisch schönen Ton erzeugen lernen. Bei der fortschreitenden Entwickelnng hat der Lehrer stets von neuem sorgfältige Stimmumfangsprüfungen vorzunehmen, da bei den Kindern bekannterweise die Neigung herrscht, ihren Umfang nach der Höhe und Tiefe zu übertreiben. (Hierbei wäre der Schularzt zu Rate zu ziehen.) Auch gewähre der Lehrer den Kindern in der Singstunde reichliche Erholnngspausen.

Ein grosser Fehler ist das vielfache Klassensingen. Während bei den elementaren Leseübungen der Lehrer jedes Kind einzeln vornimmt, machen es die meisten Gesanglehrer umgekehrt und lassen nur im Chor singen. Der Anfangsunterricht ist aber als Einzelgesang zu üben, das Kind soll jede Uebung selbständig ausführen lernen. Wird der Unterricht in dieser Weise planmässig fortgeführt, so wird man viele gute Solosänger erziehen und folglich einen guten Chorgesang gewinnen. Nur durch gute Solosänger ist ein schöner Chor zu erzielen.

Es käme ein weiterer, schwer wiegender Faktor hinzu: Bei dem oben in grossen Zügen angedeuteten, planmässigen Anfangsunterricht des Gesanges würde sich sicherlich nicht der fünfte Teil der heiseren Stimmen unter den Schulkindern vorfinden, die die statistische Untersuchnng leider festgestellt hat.

Die Volksschule kann nicht die gleich hohen Aufgaben stellen, wie die höhere Schnle, sie muss sich mit einfacheren Leistnugen begnügen: Hauptsache ist die Auswahl solcher Gesänge, die nach Text und Melodie den ästhetischen Anforderungen entsprechen nnd als Gebilde wahrer Kunst in poetischer und musikalischer Beziehung erprobt sind. Ausserdem müssen Texte und Melodien in einem angemessenen Verhältnis zur Individualität des Kindes und seines Stimmorgans stehen; nur dann ist zu hoffen, dass das Dargebotene den Kindern in Fleisch und Blut übergeht und ihnen für ihr späteres Leben als Eigentum verbleibt. Das Erstrebenswerte lässt sich am besten in folgende Worte zusammenfassen: „Das Ziel des Gesang-Unterrichts in der Volksschule ist das schöne Singen der ausgewählten Kirchen- und Volkslieder nach Noten zur Gewinnung eines unverlierbaren Liederschatzes für das Leben.“

Diese Worte stehen in dem Lehrplan, welchen die Behörde des Berliner Gemeindeschulwesens für die Berliner Volksschulen aufgestellt hat. Es wäre dringendes Erfordernis, dass für das gesamte Volksschulwesen ein obigen Prinzipien folgender Lehrplan aufgestellt, eingeführt und für eine strenge Durchführung gesorgt würde.

Die beigefügten vier Anlagen enthalten Entwürfe zu Lehrplänen für Volksschulen.

III. Der Musikpädagogische Verband sncht seine Ziele, die Hebung des gesamten Musiklehrstandes, in der Hauptsache auf ideellem Wege zu erreichen, er hat trotzdem dem Schluss seiner Petition noch die Bitte um baldige feste und pensionsfähige Anstellung der Gesang-Lehrer und -Lehrerinnen hin-

zugefügt. Die nachstehenden Gründe leiteten ihn dazu.

Die Gesanglehrkräfte der Kgl. Gymnasien und vieler städtischen Lehranstalten haben keine feste und pensionsfähige Anstellung, sie werden stundenweise honoriert und sind von den Schuldirektoren abhängig, die sie jederzeit ohne einen Anspruch auf Entschädigung entlassen können. Dieser Zustand schliesst eine doppelte Gefahr in sich. Er ruft eine Geringschätzung des Gesangunterrichts hervor und schädigt das Ansehen des Gesanglehrers, dessen Stellung schon dadurch, dass sein Unterricht bei der Versetzung keine Rolle spielt, eine schwierige ist; er wird aber auch die Ursache, dass tüchtige Lehrkräfte von der Annahme solcher unsicheren Lebensstellung zurückschrecken und somit dem so überans wichtigen Schulgesang-Unterricht fern bleiben. Diese beiden Faktoren dürften schwerwiegend genug sein, die Bitte, die feste und pensionsfähige Anstellung der Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen in ernste Erwägung zu ziehen, zu rechtfertigen.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Demonstration der Methode Jaques Dalcroze.*)

Von

Heinrich Hammer.

Am 12. Mai fand in Genf eine „Démonstration pratique de la Méthode de Monsieur Jaques Dalcroze, pour le développement de l'instinct rhythmique, du sens auditif et du sentiment tonal, avec le concours de 150 élèves de Mr. J. Dalcroze" statt, zu welcher der freundliche Veranstalter auch mich eingeladen hatte. Das ausführliche Programm enthielt im ganzen 10 Nummern, die hier kurz angegeben und beleuchtet werden mögen.

Nr. 1 eröffnete das Programm mit einem kurzen Vortrag, der die Bedeutung und die Ziele der Methode klarlegte.

Nr. 2. La mesure. — L'accent métrique. — Démonstration des pas et mouvements corporels interprétant les unités de temps et les durées de plusieurs temps, ausgeführt mit erfreulicher Lebhaftigkeit und Frische von einer Anzahl Kinder beiderlei Geschlechts zwischen 5 und 10 Jahren, bildet sozusagen das rhythmische Fundament, auf welchem der stolze Bau der weiteren musikalischen Erziehung errichtet werden soll.

Nr. 3. „Les gammes chantées de do en do. — Différenciation des tonalités. — Démonstration de la théorie des dicordes, tricordes, tétracordes, etc. — Exercices de chant et d'audition", der zweiten Klasse bot ungeahnte Ueberraschungen. Nicht allein das flotte Herabsingen jeder Durtonleiter — das Studium der Molltonleiter ist der nächstfolgenden höheren Klasse vorbehalten — ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes, sondern auch das sichere Hören und die augenblickliche Angabe jeder auf dem Klavier gespielten Leiter erregten Staunen.

Nr. 4. „La respiration et le phrasé. 1. Exercices rhythmiques de gymnastique pulmonaire. 2. La respiration et le phrasé dans le chant", mit den namentlich in Nr. 1 gesundheitfördernden Uebungen, welche u. a. auch in Sefferi's Gesangsmethode Anwendung finden, gab in Nr. 2 grundlegende Gedanken mit Zuhilfenahme des wichtigen Werkes von Mathys Lussy: „L'Anacrouse".

Nr. 5. „La carrure — la césure — les silences. — Exercices de marche avec arrêt d'une ou plusieurs mesures", ausgeführt von Schülerinnen zwischen 12 und 16 Jahren in Turnkleidern, dürfte durch die graziöse Ausführung nach einem von Jaques Dalcroze auf dem Klavier improvisierten Festmarsch wohl manchen über die in der Uebung begründeten Schwierigkeiten hinweggetäuscht haben.

Nr. 6. „La modulation. Exercices de chant, d'audition et d'improvisation vocale" zeigte die beinahe unfehlbare Sicherheit der älteren Schüler im vom Blatt singen und Transponieren einer allen Schülern unbekannten Melodie, mit später hinzugefügten Versetzungen von ♯, ♭, ♮. Eine angedeutete Melodie wurde durch die Schüler improvisierend zu Ende geführt.

Nr. 7. „Exercices pour le développement de la volonté spontanée. — Mouvements spontanés et contradictoires". Ein crescendo und decrescendo wurde mit Händeklatschen — sich steigernde und abnehmende Kraft — imitiert. Für diese Uebung wäre meines Dafürhaltens die Wahl einer ästhetisch höher stehenden (?) angebracht. Das Markieren des $^3/_4$ Taktes mit dem rechten, des $^4/_4$ Taktes mit dem linken Arme und das gleichzeitige Markieren des $^2/_4$ Taktes mit den Füssen zeigte eine seltene Herrschaft über die angewendeten Muskelgruppen.

Nr. 8. „Les nuances dynamiques et expressives. 1. Interprétations gymnastiques du crescendo et du diminuendo, de l'accellerando, du rallentando et des accents pathétiques. 2. Exercices de déchiffrage vocal avec application spontanée des règles du nuancé". Unterabteilung 1 wurde durch einen Marsch anschaulich gemacht, in welchem das accellerando durch schnelleres, das rallentando durch langsameres Marschieren angedeutet wurde.

Unterabteilung 2 brachte eine im hohen Grade überraschende, interessante Uebung. Nachdem die älteren Schülerinnen nach beziffertem Bass vier-

*) Aus der Zeitschrift der Int. Mus.-Ges., Heft 12, 1906 mit gütiger Erlaubnis der Redaktion und des Verfassers.

stimmig vom Blatt gesungen, wurde eine, durch einen im Saal Anwesenden, aufgegebene Melodie zergliedert und mit guter Phrasierung und Nuancierung beinahe fehlerfrei — die Melodie war sehr kompliziert — vom Blatt gesungen.

Nr. 10. „Application de la gymnastique rhythmique ou développement de l'expression plastique. „Marches lentes" präsentierten sich als phantastische Reigen: „Der Säemann" und „Blumenpflücken" in schönem, graziösem Gleichmass von den ältesten Schülerinnen ausgeführt. Einer reizenden Improvisation, die eine 6jährige Schülerin, meisterlich von Jaques Dalcroze am Klavier unterstützt, ausführte, sei nur nebenher gedacht; — es ist übrigens ein an und für sich hoher künstlerischer Genuss, dem genialen Improvisator Jaques Dalcroze zuzuhören: während der Demonstrationen weiss er improvisierend stets Neues zu interessantem Neuen zu fügen. — Die Kleine führte mit kindlich unbewusster, und daher in erhöhtem Masse eindrucksvoll wirkender Anmut zwei allerliebste Pantomimen aus. Den würdigen Beschluss machte eine 15jährige Schülerin, welche am Klavier nach einer aufgegebenen Melodie, in altem Stile improvisierte wie ein ganzer Künstler.

Einige Reflektionen dürften nun wohl nach dieser belangreichen Programmausführung am Platze sein.

Nachdem nun hier das Ergebnis einer Methode vorgeführt worden ist, deren Einführung für die musikalische Erziehung, sowie für die kulturelle Entwicklung überhaupt ohne jeden Zweifel von epochemachender Bedeutung sein würde, ist es nicht allein die Pflicht, sondern muss es Ehrensache eines jeden ernstdenkenden Künstlers sein, nach besten Kräften für die Einführung dieser genialen und doch so einfachen Methode wirksam zu sein.

Denjenigen aber unter uns, welchen der heilige Beruf, die musikalische Erziehung der Jugend zu leiten, Lebensaufgabe ist, dürfte es leichter ums Herz werden, da sie nunmehr durch die geniale Arbeit eines Kollegen und Pädagogen ersten Ranges des ewigen Tastens und Suchens enthoben worden sind.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Wieder ist die Musiksaison eröffnet; höher noch, als in früheren Jahren, werden im kommenden Winter die Wogen der Konzertflut gehen. Für denjenigen, der in der Musik eine Kulturkraft und nicht einen Industrieartikel sieht, ersteht gegenüber dieser Sintflut das Gebot kluger Vorsicht. Wollen wir uns die Genussfähigkeit nicht ertöten lassen, heisst es weise zu geniessen; wollen wir uns das Urteil nicht trüben lassen, gilt es eine Hochwarte zu erklimmen, von der aus die Masse des Getriebes so klein und nichtig erscheint, wie sie ist.

Man erwarte also in diesen Rückschauartikeln keine Berichte über alles Geschehene, sondern Geständnisse und Urteile eines Mannes, der nach zehnjähriger Kritikertätigkeit gegenüber jedem Konzerte abwägt: hat dieses Konzert nun wirklich eine Bedeutung für unsere musikalische Kultur? ist es vom Standpunkte der Empfangenden notwendig oder berechtigt? Mögen vier Fünftel der Konzertgeber ihre Konzerte als teure Reklame für ihre sonstige musikalische Berufstätigkeit ansehen, ich fühle mich gerade als „Kritiker" — nicht Referent — nicht zur Mitarbeit an diesem geschäftlichen Musiktreiben berufen.

Zunächst habe ich von der Oper zu sprechen. Die allgemeine Teilnahme wurde zeitlich zuerst aufgerufen durch die Neueinstudierungen von

„Carmen",

die von der Königlichen und von der Komischen Oper fast gleichzeitig geboten wurden.

Ich glaube, dass „Carmen" eigentlich die beliebteste Oper des ganzen Bühnenspielplans ist, Wagner's Schöpfungen nicht ausgeschlossen.

Diese Sonderstellung ist begreiflich, wenn man bedenkt, dass kein anderes Theaterwerk die ungeheure Macht der Liebe als Sinnlichkeit so völlig frei von allem Gedanklichen und Symbolischen und dabei doch auch ohne naturalistische Roheit feiert, wie dieses Werk, dessen heiss spannende Handlung durch eine glutvolle Musik eine unwiderstehliche Kraft erhält. Ja, diese Carmen-Musik! Sie ist auf dem Gebiete der schöpferischen Kunst jedenfalls das beredteste Beispiel für die Erfahrung, die wir ja bei den reproduzierenden Künstlern, Schauspielern und Musikern so oft machen, dass ein vollblütiges Temperament, das Gelegenheit findet, in einem ihm gemässen Stoff unterzutauchen, diesen so völlig in sich aufzunehmen vermag, dass es ihn als etwas ganz Eigenes wieder von sich zu geben vermag.

Die Carmenmusik ist zweifellos höchst originell, aber nicht original. Das Wort Aneigner klingt dabei wie ein Frevel. Und doch lebt Bizet eigentlich überall von bereits Geschaffenem. Allerdings für die Fähigkeit der Aneignung, des ganz durch sich Hindurchgehenlassens, weiss ich kein Seitenstück. In beträchtlichem Abstande erst wären

einige malende Rassegenossen Bizet's (Israels, Max Liebermann) zu nennen. So wirken in dieser Musik die Glut spanischen Tanzgesangs, die springende Elastizität französischer Rhythmik, die überzeugende Empfindungskraft des deutschen Sprachgesangs, wie ihn Bizet bei Wagner gründlicher studiert hat, als einer seiner älteren Landsleute.

„Carmen“ ist seit Jahren eines der meist gegebenen Werke im deutschen Bühnenspielplan, und gerade unsere Hofoper zählt das Werk zu ihren häufigsten Darbietungen. Auch wohl zu ihren besten; jedenfalls hat man sich Mühe gegeben, durch wiederholte Neueinstudierungen die Oper vor dem Verfall in den Schlendrian zu bewahren, dem auch die stärksten Werke bei täglichem Dienst so leicht verfallen. Die Hofoper verfügt augenblicklich nicht gerade über günstige Vertreter. Schöner gesungen als von der Destinn kann die Carmen ja kaum werden; aber die Fähigkeit, einen braven Bauernburschen so zu betören, traut man ihr nicht zu. Naval, der, je mehr seine einst herrliche Stimme einbüsst, als Darsteller wächst, legt den José von vornherein zu leidenschaftlich an. Er übersieht, dass José keine treibende Kraft ist, sondern eine getriebene. Für den Escamillo, den einst Krolop mit unversiegbarer Fröhlichkeit gab, fehlt uns ebenfalls der rechte Sänger, der Wucht und Kraft nicht mit Schwere verwechselt. Frau Herzog ist als Micaela zu kühl und muss auch alle Künste aufwenden, stimmlich auszureichen. In dieser Hinsicht war eine siegreiche Konkurrenz für die Komische Oper also nicht ausgeschlossen. Und wenn man für die einzelnen Darsteller nichts besseres aufwenden konnte, so war es leicht im Ensemblespiel. Damit ist es in unserer königlichen Oper schlecht bestellt. Es fehlt eben einfach ein guter Regisseur, der nicht bloss Einzelheiten sieht, sondern das Ganze im Auge hat. Am schlimmsten aber steht es an unserer Oper mit der Inszenierung. Der gewaltige Bühnenraum wird kaum bei den Wagneropern wirklich ausgenutzt. Durchaus fehlt der Sinn für malerische Wirkung in Licht und Farbe, ja sogar in der Stellung. Dann mangelt es an eigener Denkarbeit. Es geht alles immer in hergebrachter Weise fort; man sieht nichts mit eigenen Augen an.

Dass sie gerade in den letzten Eigenschaften der königlichen Nebenbuhlerin weit überlegen ist, hat die Komische Oper wiederholt bewiesen, wobei sie allerdings von den Fehlern des Zuviel und der Gesuchtheit nicht immer freigeblieben ist. Nach der Richtung erstreckten sich wohl auch die Hoffnungen der Kundigen, und sie wurden nicht enttäuscht. Für die Inszenierung boten der erste und letzte Akt besondere Schwierigkeiten wegen der Kleinheit der Bühne. Beim letzten Akt hätte sich dem leicht abhelfen lassen, wenn man den Zirkuseingang noch mehr in den Hintergrund gerückt und vor allem mehr seitlich quer gestellt hätte. Bei diesem Sehen von der Seite hätte auch die gemalte Kulisse des vollgefüllten Zirkus besser ihren Zweck erfüllt. Jetzt sah man eben zu deutlich, dass alles nur gemalt war. Dass die beiden grossen Säulen den leidenschaftlichen Angriffen Don Josés und Carmens nicht standhielten, war wohl nur Zufall.

Aber diese Zufälle gerade mit den Säulen kehren so regelmässig auf allen Bühnen wieder und stören so schwer alle Illusion. Der erste Akt litt — wie übrigens seinerzeit auch die ebenfalls von Direktor Gregor gestellte Marktszene im „Gaukler von Paris“ — an zuviel Lebendigkeit. Auch in Spanien lassen sich Wachmannschaften nicht von Jungens über den Haufen rennen. Einzelnes war dafür sehr fein. Vor allen Dingen die Art, wie der Chor Anteil nahm. Die beiden Parteien für und gegen Carmen unter den Fabrikmädchen traten scharf hervor; die Art, wie aus der einen die Fessel für Carmen dargeboten wurde, wie die andere ihr nachher bei der Flucht behilflich war, wirkte lebendig und überzeugend. Sehr gut waren die Kostüme, wirklich schön war vor allem die Erscheinung der Micaela, die gerade aus einem Bilde Murillo's herausgekommen schien. Seit Jahr und Tag rate ich den massgebenden Kräften der königlichen Oper, doch jeweils die entsprechenden Gemälde zu studieren.

Ganz ausgezeichnet, überhaupt der Höhepunkt der Aufführung war der zweite Akt. Noch besser als beim Schlussakte wirkte hier die Lichtverteilung von geschlossenem und nicht überdachtem Raum. Man liess die Szene im Hof der Schenke des Lillas Pastia spielen, was nicht nur natürlicher war, sondern auch den Reiz hatte, dass die Phantasie allerlei Nebengelass ahnen konnte. Ein „holländisches“ Halbdunkel lag über dem Raum, und die Lichtspielungen der Kerzen auf den Gesichtern der um den Tisch lungernden Schmuggler und Dirnen waren von feinster malerischer Wirkung. — Fein war auch die Lichtstimmung des dritten Aktes, der ödes Felsengeklüft im Gebirge darstellte. Nur hätte die Szene sich allmählich etwas erhellen müssen. Und dann war der Lichtherd zu unwahrscheinlich; es muss ein offenes Feuer sein, das vor allen Dingen auch wieder ausgelöscht werden muss. Gerade in diesem Akte ist übrigens zuviel Realismus sehr gewagt, denn dadurch wird die Unmöglichkeit, dass die sonst so vorsichtigen Schmuggler hier sorglos singen, nur umso augenfälliger. Man darf nie vergessen, dass die Oper die stilisierteste aller Künste ist.

Und die Darstellung!? Es war alles wohl ziemlich richtig angelegt. Zwei starke Fehler wurden gemacht. Die „Habanera“ zu Beginn wurde gesungen, als sei sie das bewusste Wesensbekenntnis Carmen's; in einer Art extatischer Vergessenheit enthüllt uns Carmen, dass Liebe die einzige Triebkraft ihres Lebens sei. Ja, woher können dann die Umstehenden sofort das Lied mitsingen? Nein, nein! Das ist ein Lieblingslied

Carmen's, das sie schon tansendmal gesungen hat. Sonst würde sicher auch — José's Aufmerksamkeit erregt. Carmen kann beim Auftreten nicht wenig genng von Schicksalsgrösse haben. Der zweite Fehler ist am Schlnss. Man muss die Tragödie zwischen Carmen nnd José endigen lassen; es hat sonst niemand mehr etwas dabei zn tun. Anch der Toreador nicht. Denn den gewalttätigen José liebt Carmen sicher wieder, wie sie den schwächlich nachgiebigen verachtete. In der Musik wird ja anch das so sieghaft anftretende Torerolied dnrch die dröhnende Tragik des Orchesters niedergedrückt. —

Ueber den Charakter der Carmen sollte kein Zweifel möglich sein. Anch wenn man sie nicht ans Mérimées Novelle als gemeine Diebin und hinterhaltige Mörderin ihres Mannes — sie ist bei Mérimée verheiratet — kennt, sie muss den Zug des Gemeinen haben: ihre Sinnlichkeit muss anfdringlich sein, was sie darüber hinans hat, ist die anschmiegsame Zärtlichkeit, dnrch die sie nnwiderstehlich wirkt. Sonst verlangt sie vom Manne über sich die brutale Kraft oder als Anstachelung Gleichgiltigkeit. Sie sagt das alles ja selbst. Der Don José wird fast immer zu hoch gegriffen. Er ist nichts anderes als ein kernbraver, treuer Bursche.

Nur solche erliegen derartigen Weibern. Lente wie der galante Lentnant oder der lustige Toreador verlieben sich wohl rasend, aber es danert bei ihnen sicher nicht länger, als bei Carmen selber. Bei José ist es anders. Einmal nur zeigt er seine Kraft. Im zweiten Akt, als er fortgehen will. Diese Kraftbetätignng stachelt doppelt Carmen's Liebe, da ist's um ihn geschehn. „Je snis nne chose à toi“ heisst es prächtig im französischen Text. Die Einzelleistungen in der Komischen Oper waren nur tüchtig, nicht hervorragend, und so nenne ich erst keine Namen. Der Wert lag ausschliesslich im Gesamtspiel nnd in der Inszenierung. Es ist sogar sicher, dass diese in der Komischen Oper znweilen zn sehr das Uebergewicht über das Mnsikalische gewinnen. Aber vom Standpnnkte der Erziehung unseres ganzen Opernwesens zum mnsikalischen Drama ist diese Art sicher wertvoll.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Die 20. Schüler-Aufführung des Konservatorinms und Seminar von Professor E. Breslanr, Direktor Gustav Lazarns, die am 21. Oktober im Bechsteinsaal stattfand, war von bestem Erfolge begleitet. In Solo- nnd Ensemblesätzen vokaler und instrumentaler Art von leichten zu schweren ansteigend, erwiesen die Schüler die ernste und gewissenhafte Leitnng, die neben der technischen Ansbildnng auch in den künstlerischen Gehalt der Tondichtungen einzuführen weiss. Eine besondere Erwähnnng verdient die wohlgelnngene Ausführung des dreistimmigen Frauenchores „Die gefangenen Frauen“ von G. Lazarns dnrch die Chorklasse des Konservatorinms, in der Fränlein Fanny Opfer, Lehrerin der Anstalt, die Solopartie sang. — Als Lehrkräfte traten dem Konservatorinm in letzter Zeit bei: Fr. Antonia Mielke nnd Fr. Katharina Müller-Ronnebnrger (Gesang), Herr Charles T. Griffes (Klavier).

Das Konservatorinm St. Ursnla hier, Direktor Ednard Goette, veranstaltet im Winterhalbjahr 1906/07 4 Abonnementskonzerte, von denen das erste am 19. Oktober im Saale des Dentschen Hofes stattfand. Es war ein „Arien- und Lieder-Abend“ mit einem fesselnden Programm. Arien von Mozart, Verdi und Meyerbeer und Lieder von Schnbert, Schumann, Saint-Saëns, Hnbay, Wolf und Lassen. In mustergiltiger Weise, unterstützt von schönem Stimmmaterial, trug Frau Elfriede Goette die Werke vor, den verschiedenen Stilgattnngen mit feinmnsikalischem Empfinden Rechnnng tragend. Violinvorträge von Herrn Julius Ruthström, Lehrer des Konservatorinms, nnterbrachen in fesselnder Weise die Reihenfolge der Gesänge.

Das Konservatorium für Musik zu Braunschweig, Direktor Erich Wegmann, feierte Ende Oktober das Fest seines 25jährigen Bestehens dnrch ein musikhistorisches Konzert, das dnrch szenische Darstellnng und Tanzreigen unterstützt war. Es wurden aufgeführt: „Hymnus an Apollo“, gesnngen von Damen und Herren in griechischen Kostümen, „Minnelied“ ans dem Locheimer Liederbuche, „Vlämisches Tanzlied“, „Arie“ von Tenaglia für Cello und Clavichord, „Caro mio ben“ von Giordani, „Rondo und Gavotte“ aus der Rokokozeit, „Fuge“ von J. S. Bach nnd das Lied „Willst Dn Dein Herz mir schenken?“ „Neue Frenden“ von Mozart und „Ich liebe Dich“ von Beethoven. Nach einer Lisztschen „Rhapsodie“ machte ein anmntiger Kinderreigen den Beschluss. Alle Werke wurden mit szenischer Darstellung, die Ausführenden im Kostüm der betr. Zeit, vorgeführt. Das Fest war in allen seinen Teilen von schönstem Gelingen begleitet.

Das im Oktober vorigen Jahres zn Moskan begründete „Volkskonservatorinm“ zählt heut bereits 800 Schüler. 500 weitere Bewerber sind angemeldet, die aber erst eine Anfnahmeprüfung abzulegen haben. Der Unterricht findet in den Ränmen der Stadt- nnd Volksschnlen statt. An der Spitze des Unternehmens stehen hervorragende Fachmänner: S. Taneyeff, J. Engel, Gretschaninoff, Linewa nnd andere.

Vermischte Nachrichten.

Professor Dr. Ludwig Bräutigam ist am 22. Oktober in Mülhausen i. E., wohin er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit begeben hatte, im Alter von 54 Jahren plötzlich gestorben. Der Name des Dahingeschiedenen hatte einen vollen Klang in der literarischen Welt, auf musikalischem Gebiet war er lange Jahre hindurch als Theaterrezensent und musikalischer Berichterstatter über Bremen's Musikleben an den „Bremer Nachrichten", der „Kölnischen Zeitung" und dem „Musikalischen Wochenblatt" tätig.

Das Berliner Händelfest, welches in den Tagen vom 25. bis 28. Oktober 4 grosse Konzerte bot und unter dem Protektorat des Kronprinzen und Vorsitz des Grafen Hochberg stand, hat einen ausserordentlichen glänzenden Verlauf genommen und einen tiefen Eindruck bei der zahlreichen, empfangsfreudigen und dankbaren Zuhörerschaft zurückgelassen. Unsere besten Kräfte, Orchester und Chöre, waren dabei beteiligt, ausserdem eine Reihe vorzüglicher Solokräfte. Der 1. Tag brachte in der Philharmonie durch den Philharmonischen Chor unter Leitung von Professor Siegfried Ochs das Oratorium „Israel in Egypten" in einer bezüglich der Chöre unvergleichlich schönen, künstlerisch mustergiltigen Aufführung. Die Solisten, Fr. Emilie Herzog, Frl. Agnes Hermann, die Herren Felix Senius, Griswold und Knüpfer taten ihr bestes, um neben diesen grandiosen Chorleistungen mit Ehren zu bestehen. Das 2. Konzert stand unter der Leitung Prof. Joachims und fand im Konzertsaale der Königlichen Hochschule statt. Es bot eine Reihe kleinerer Vorträge: „G-moll-Konzert" für Orgel und Streichinstrumente (Orgel Herr R. Rössler), die Arie „Nasce al bosco" aus der Oper „Ezio" (Prof. Johannes Messchaert), Ouvertüre zur Oper „Agrippina", „Conzerto grosso", H-moll für Streichorchester und die „Cäcilien Ode", deren Solopartien durch Fr. Herzog und Herrn Senius ausgeführt wurden. Das 3. Konzert führte nach der Singakademie, wo unter Prof. Georg Schumanns temperamentvoller Leitung eine glanzvolle Aufführung des seltener gehörten „Belsazar" stattfand. Hier traten zu den bereits genannten Solisten noch Frl. Bella Alten, Fr. de Haan-Manifarges und Prof. Messchaert. Den Abschluss bildete eine Kammermusik-Matinée im Saale der Hochschule. Sie brachte eine Reihe hochinteressanter zum Teil ganz unbekannter Werke. Ein „Trio" für Flöte, Violine und Cembalo, eine „Sonate" für Gambe, zwei „Kammerduette", „Fuge" in E-moll, eine „Sonate" für Oboe, Violine, Violoncello und Cembalo. Ausführende waren: Professoren Joachim, Hausmann (Gambe), G. Schumann und Frl. Marie Bender (Klavier), Kammermusiker Prill und Müller (Flöte und Oboe), ferner für den gesanglichen Teil Fr. Herzog, Fr. de Haan-Manifarges und Prof. Messchaert. Es wurden wundervolle Einzelleistungen geboten, besonders ergab der Zusammenklang der verschiedenen Instrumente oft einen zauberischen Reiz. Zu bedauern war, dass gerade zu diesen intimen Darbietungen statt des modernen Konzertflügels nicht ein Cembalo verwandt wurde, wie Prof. Ochs zu seiner Aufführung zwei den alten Cembali von der Firma Ibach nachgebildete Instrumente hinzugezogen hatte, deren sanftrauschender Ton besonders bei den Rezitativen von ganz eigentümlichen Reiz war.

Wie berichtet, soll ein neues Königliches Opernhaus auf dem Grundstück der Kroll'schen Oper erbaut werden. Der alte berühmte Knobelsdorf'sche Bau Unter den Linden bleibt erhalten und soll als Saalbau für Hofzwecke oder zu Konzerten dienen, nachdem die eisernen Sicherheitstreppen am Aussenbau wieder entfernt worden sind.

In Moskau bestehen zur Zeit 6 Operntheater, von denen 3 Privatunternehmungen sind. Unter diesen gibt eine Bühne nur russische Opern, die zweite überwiegend ausländische, während die dritte die komische Oper pflegt. Die Kaiserliche Oper leitet jetzt der vielerfahrene Orchesterdirigent J. Suck aus Kieff in vortrefflicher Weise. Die beiden übrigen Bühnen sind Volkstheater, die ebenfalls Opernvorstellungen geben.

Ein nachträgliches, zweitägiges Schumann-Fest hat in Krefeld unter Leitung des Königl. Musikdirektors Theodor Müller-Reuter stattgefunden. Ein interessantes Programm, eine Reihe ausgezeichneter Solisten, die künstlerische, geschmackvolle Anordnung des Ganzen, alles trug dazu bei, das Fest zu einem aussergewöhnlichen zu stempeln. Es kamen zu Gehör: Die „D-moll-Sinfonie", die „Festouvertüre" mit dem Rheinweinlied, das „A-moll-Konzert" und die „Symphonischen Etüden", die „Variationen für 2 Klaviere", das „Streichquartett" op. 41, das „Klavierquintett" op. 44. Von vokalen Werken das „Spanische Liederspiel", „Paradies und Peri" und eine Reihe Sololieder. Mitwirkende waren Ernst v. Dohnanyi, das Frankfurter Vokalquartett, das Wiener Rosé-Quartett und Theodor Müller-Reuter, der sowohl als vorzüglicher Dirigent wie als feinfühliger Klavierspieler einen Hauptanteil an dem Gelingen des schönen Festes beitrug, das wohl geeignet war, Schumann's Bedeutung in unserem Kunstleben in helles Licht zu rücken.

Der Musikverlag von Otto Wernthal hier, W. 35, versandte seinen Verlagskatalog, der in 2 Teilen als „Alphabetischer Teil" und „Systematischer Teil", letzterer unter dem Titel „Musik-Almanach", erschienen ist. Der sehr reichhaltige, 190 Seiten umfassende Katalog steht allen Interessenten auf Wunsch von der Firma kostenlos zur Verfügung.

Die „Mitteilungen“ der Firma Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde, bringen neben den Neuerscheinungen des Verlages stets anregende zeitgemässe Artikel, so u. a. No. 11: G. Hecht „Zur instruktiven Ausgabe Bach'scher Orgelkompositionen“, No. 12: A. Cebrian „J. S. Bach's Chorwerke und ihre Verwendbarkeit für die Schule“, No. 14: Karl Prost „Musik-Aufführungen an höheren Mädchenschulen“. Im Anschluss an die Artikel stellen die „Mitteilungen“ stets eine Reihe von passenden Werken zu Aufführungen und Festen in dankenswerter Weise zusammen.

Bücher und Musikalien.

Richard Röber, op. 10. Zwei leichte geistliche Gesänge für gemischten Chor.

Otto Arndt, op. 25. Psalm 130 für sechsstimmigen Chor.

P. Pabst, Leipzig.

Die beiden geistlichen Gesänge von Richard Röber (op. 10) sind sehr melodiöser Art, in der Stimmung der poetischen Textunterlage wohl getroffen und von lobenswertem musikalischen Satze. Die kurzen Kompositionen sind infolge ihrer einfachen Anlage leicht ausführbar und recht angelegentlich für Weihnachts-, Oster-, Missions- und Konfirmationsfeiern zu empfehlen.

Otto Arndt stellt in seiner Komposition des 130. Psalmes grössere Anforderungen an die Ausführenden. Er bekundet in dem durchgängig angewandten sechsstimmigen a cappella-Satze ebensoviel Sicherheit als Gewandtheit und nimmt auch auf die klanglichen Wirkungen hinreichend Bedacht. Der Psalm zerfällt in drei Teile, worin sich die Empfindungen der Verlassenheit, der gläubigen Ausdauer und Zuversicht widerspiegeln. Arndt hat diese Stimmungsmomente zutreffend musikalisch illustriert und die gegebenen dichterischen Gegensätze mit künstlerischem Geschmacke ausgenutzt. Die schön wirkende Arbeit verdient volle Beachtung von seiten der Dirigenten und kirchlichen Gesangchöre.

Eugen Segnitz.

Gustav Lazarus, op. 98. „Zwölf leichte Studien“. op. 99. „Jugendfreuden.“

August Cranz, Leipzig.

Der Komponist hat sich auf dem Felde der Jugendliteratur schon wiederholt mit Erfolg betätigt, sodass wir Neuschöpfungen dieses Genres von ihm stets gern begrüssen. Er besitzt die Gabe, für die Jugend, für ihr Können, Empfinden und Auffassungsvermögen zu schreiben, an das Seelenleben des Kindes zu appellieren und den Ton zu treffen, der sein Inneres zum Mitschwingen bringt. Der Komponist wendet sich in obigen Stücken der frühen Jugend zu, beide Hefte bringen Vortragsstückchen für die untere Mittelstufe mit leicht ansteigender Schwierigkeit; sie sind bei aller melodiösen Klangfreudigkeit stets instruktiv gehalten, sei es durch verschiedene Anschlagsnüanzen, durch wechselnde Rhythmen oder durch selbständige Führung der Bassstimmen. Beide Hefte dürfen daher als eine willkommene Bereicherung der Jugendliteratur bestens empfohlen werden.

Engelbert Humperdinck: „Bübchens Weihnachtstraum“. Ein melodramatisches Krippenspiel.

Robert Reibenstein, Gr.-Lichterfelde.

Dieses zu einer Dichtung von Gustav Falke komponierte und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches gewidmete Werk ist eine sinnige Gabe für Schul- und häusliche Weihnachtsfeiern. Es besteht aus einem instrumentalen Vorspiele und 13 kurzen ein- und mehrstimmigen Liedern und Melodramen, die durch Deklamation verbunden sind. Neben eigen erfundenen Liedern und Chören, von denen einzelne wie das Wiegen-, das Hirten-, das Engellied von lieblichstem Reiz sind, hat der Komponist unsere schönen alten Weihnachtsgesänge: „Stille Nacht“, „Vom Himmel hoch“, „Es ist ein Reis entsprungen“ in die Handlung verwebt und dem Ganzen dadurch erst die echte, weihnachtliche Weihe verliehen. Für eine szenarische Aufführung ist durch 6 leicht zu stellende lebende Bilder Anleitung gegeben. Zum bevorstehenden Weihnachtsfest ist das wirkungsvolle Werk für Haus- und Schulfeiern warm zu empfehlen.

Edmund Parlow, op, 94. „Kinderlieder-Album für Klavier. 4 Hefte.

B. Firnberg, Frankfurt a. M.

Von dem Gedanken beseelt, den Schatz unserer deutschen Kinderlieder zur Grundlage der musikalischen Erziehung zu machen und durch eine solche gesunde, herzerfreuende Kost die seichten Opern- und Operettenmelodien, die flachen Tanzstücke mehr zurückzudrängen, hat der Autor 43 unserer schönsten Kinderliedchen für Klavier gesetzt und progressiv geordnet. Die ersten beiden Hefte, 22 Liedchen enthaltend, sind für die kleinsten Klavierschüler verwendbar, sobald sie Unabhängigkeit der Hände von einander erlangt haben; für beide Hände ist hier noch der Violinschlüssel benutzt. Heft 3 und 4, mit Benutzung beider Schlüssel, schliessen sich progressiv an. Bei Vermeidung aller Schwierigkeiten hat es der Autor doch verstanden der harmonischen Unterlage eine selbständige Führung zu geben und den hübschen Stoff dadurch zugleich

instruktiv zu gestalten. Es wäre wünschenswert wenn diese Kinderlieder-Album in weitesten Kreisen Einführung fänden.

Martin Frey, op. 11. „Bunte Skizzen". 12 instruktive Klavierstücke für kleine Leute.
Reinhold Pabst, Delitzsch.

Wir begegnen dem Namen des Komponisten zum ersten Male, er überrascht aber in seinen der Jugend gewidmeten kleinen Tonstückchen durch ein so sinniges, fein musikalisches Empfinden, durch einen gewandten, schmiegsamen Klaviersatz und eine klangvolle Harmonik, die sich stets der Auffassung der Jugend anschliesst, dass man diese Neubekanntschaft mit Freuden begrüsst. Es sind echte Jugendstückchen, die durch ihre reizvolle Melodik, ihren kindlich frohen Inhalt die instruktiven Zwecke, denen sie nach des Autors Andeutungen zu dienen haben, ganz vergessen machen, sodass nur die Freude der Schüler an diesen klangvollen, sein Mitempfinden treffenden Tonstückchen übrig bleibt. Das Werkchen, für die untere Mittelstufe passend, sei aufs wärmste empfohlen.

Anna Morsch.

Vereine.

Stuttgarter Tonkünstlerverein.

Der „Stuttgarter Tonkünstler Verein", der seit dem vorigen Jahre, als sein Gründer und langjähriger verdienter Leiter, Professor Singer, sein Vorstandsamt niederlegte, von Herrn Professor Pauer geleitet wird, ist auch im abgelaufenen Vereinsjahre, 1905—1906, seinen Tendenzen treu geblieben und hat nur Werke zur Aufführung gebracht, die in Stuttgart noch gar nicht oder wenigstens seit langer Zeit nicht mehr zu Gehör kamen, ohne Rücksicht auf die Zeit, aus der sie stammen. Der Verein, dem 140 Mitglieder angehören, ist durch diese Tendenz ein wichtiger Faktor im Stuttgarter Kunstleben. Es fanden 6 Aufführungen statt, von denen eine Mozart, zur Feier seines 150. Geburtstages, gewidmet war. Sie brachte die „Es-dur-Sonate" für Klavier und Violine, „Eine kleine deutsche Kantate" und das „Streichquartett" in F-dur. Hr. Prof. Lachenmaier hielt die Festrede. Die zweite Aufführung gestaltete sich zu einer Brahms-Matinée, in der Max Pauer die drei Sonaten op. 1, 2 und 5 spielte. Ein Abend war nur Mendelssohn's Liedern, gesungen von Frl. Agnes Leydhecker, gewidmet. „Trio's" von Beethoven, Dvorák und Tschaikowsky füllten die beiden übrigen Abende aus.

Dieser Auflage liegt ein Prospekt von **Max Hesse's Verlag, Leipzig:** *„Musik-Lexikon von Hugo Riemann, sechste Auflage in völlig neuer Bearbeitung" bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. **Berlin W., Bülowstr. 2** (am Nollendorfplatz).

Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1. Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Frau Johanna Ohm
Unterricht in
Klavierspiel und
Virgil-Technik-Methode
(Einzel- und Klassenstunden)
Dresden, Strehlenerstr. 24 I r.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung
für stimmkranke Redner und Sänger.
Ausbildung im Gesang.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Frau Maria Rüffer
Schülerin der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. — Akademisch geprüft.
Concert- u. Oratoriensängerin
(Sopran). Methode **Viardôt-Garcia.**
erteilt
Gesang- u. Klavierunterricht.
Jena in Thüringen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Fehlende Nummern

des **„Klavier-Lehrer"** können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-pädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und der Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 23. Berlin, 1. Dezember 1906. XXIX. Jahrgang.

Inhalt:

Stil und Mode in der Musik.

Von

Professor Dr. Hugo Riemann.

(Fortsetzung.)

Der neue rezitierende Stil unterschied sich nun aber in einem sehr wesentlich von dem ihm verwandten der griechischen Tragödien und auch der kirchlichen Rezitation, nämlich in der die Singstimme stützenden Begleitung. Man hatte sich doch viel zu sehr an den Reiz des harmonischen Vollklangs gewöhnt, um denselben ganz plötzlich aufzugeben, und beschränkte sich darauf, die deutliche Aussprache der Worte dadurch zu gewinnen, dass nur mehr eine Stimme dieselben vortrug, liess sich aber im übrigen die Ersetzung der Polyphonie mittels Markierung der Harmonie durch Instrumente gern gefallen. Aber nur allzubald entfernte sich die neue Monodie gar weit von den Idealen der Florentiner, indem die absolute musikalische Melodiebildung sich wie im Virtuosengesang des Altertums und wie in den reich verzierten Gradualgesängen der christlichen Liturgie zu höchster Selbständigkeit entwickelte. Der damit aufblühende italienische Kunstgesang, welcher in der italienischen Oper bis ins 18. Jahrhundert durchaus dominierte, drückte das Rezitativ in die bescheidenste Rolle blosser Folie seines Glanzes herab, sodass eine neue Reaktion zu Gunsten des Prinzips der Wortbetonung im 18. Jahrhundert durch Gluck und im 19. durch Richard Wagner möglich und notwendig wurde Immer wieder wurden andere Kompensationen der beiden einander widerstreitenden Prinzipien zeitweilig herrschend, die sich von den früheren nur wieder durch die verschiedene Rolle unterschieden, welche dabei die instrumentale Begleitung spielte. Ich verzichte darauf, im Detail darzulegen, wie auch in der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aufblühenden Liedkomposition dieselben Erscheinungen wiederkehren, wie immer wieder wechselnd der deutliche Vortrag der Worte und die Teilnahme der Gesangsmelodie an der Stimmungsmalerei zur Herrschaft kommen. Die Möglichkeit, die letztere überwiegend der Begleitung zu übertragen, hat zwar dem natürlichen Verlangen, die Gesangsmelodie am allgemeinen Ausdruck stärker zu beteiligen, in etwas den Boden entzogen; aber diejenigen dürften doch einen argen Fehlschluss begehen, welche meinen, damit sei das melodische Lied für die Zukunft abgetan. Selbst Wagner hat trotz seiner radikalen Theorien doch bis zu Ende nicht verschmäht, dem ausdruckvollsten

aller Instrumente, der Menschenstimme, im rechten Moment wirkliche Melodie anzuvertrauen. Und dabei wird es wohl, hoffen wir, bleiben. Die kleinen Tricks der Modernen, geschlossene Melodiebildung der Singstimme dadurch zu umgehen, dass sie die Begleitung öfter eingreifen und besonders positive Abschlüsse der Singstimme abnehmen lassen, erscheinen gegenüber dieser fundamentalen Tatsache als gern gewürdigte gelegentliche Finessen, die aber nichts prinzipielles in Frage stellen.

Die Instrumentalmusik ist, wie gesagt, anfänglich von der Vokalmusik überhaupt nicht geschieden. Allerdings sollen schon die Griechen sowohl auf der Kithara als dem Aulos Wunderdinge fertig gebracht haben, sogar Programmmusik modernster Art (Sakadas stellte im Jahre 586 v. Chr. den Kampf Apollon's mit dem Drachen auf einem Solo-Aulos dar), auch ist uns aus dem frühen Mittelalter berichtet, dass Instrumente weit über den Umfang der Singstimmen hinaus geführt wurden, stärkeren Gebrauch von chromatischen Tönen machten und sich in lebhafteren Passagen ergingen. Leider fehlen uns alle Dokumente aus so früher Zeit.

Die instrumentalen Tänze des 16. Jahrhunderts unterscheiden sich in nichts von den Tanzliedern. Dagegen stehen die freien Instrumentalstücke (Präambeln, Fantasien) für Orgel, Laute u. s. w. auf niedriger Stufe und zeigen in noch höherem Masse als die des anfangenden 17. Jahrhunderts ein merkwürdiges Ungeschick in der Fortspinnung und in der Modulation. Nur die direkt den Motetten nachgebildeten Ricercari machen da eine Ausnahme. Auch die Instrumentalkanzonen um 1600 stehen mit wenigen Ausnahmen an innerer Logik stark hinter den vokalen Chansons zurück — was gewiss angesichts der betonten Unabhängigkeit der polyphonen Vokalsätze von den Worten verwunderlich scheint. Es scheint aber, dass zunächst die Komponisten ratlos der Fülle der Möglichkeiten gegenüberstanden, wo nicht ein Worttext durch seinen Inhalt eine Kette verschiedener Anregungen gab. Erst sehr allmählich bildet sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine gewisse Routine im Aufbau grösserer Instrumentalsätze heraus, am frühesten in Deutschland, wo der monodische Stil zunächst wenig Anklang fand und ein vollstimmiger Instrumentalsatz gepflegt wurde, der bereits um 1610 zur Variationen-Suite in Gestalt einer Kette verschiedener Tänze (Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande u. s. w.) über dieselben Themen führte.

Ein unterschiedener Instrumentalstil mit häufiger Durchbrechung durch wechselnde Pausen und reichem Figurenwerk bildete sich sowohl in diesen deutschen Suiten als auch den italienischen Kanzonen und Sonaten allmählich aus, als mehr und mehr Berufsgeiger als Komponisten auftraten (Marini, Farina, Fontana, Uccellini u. a. m.), doch gewinnen erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts diese Werke allmählich eine bestimmte Haltung und vertieften Ausdruck. Sehr bedeutend tragen zur Konsolidierung des Instrumentalsatzes die deutschen Organisten bei, deren gründliche Arbeiten die Form der Fuge ausbilden, indem sie das italienische Ricercari durch Festhaltung eines und desselben Themas vervollkommnen und auch die imitierend gearbeiteten Allegro-Sätze der inzwischen erweiterten und auch in Deutschland beliebt gewordenen Kanzonen zu wirklichen Fugen ausführen. Den Schlussstein fügt in diese Entwicklung der straffe Orchesterstil Lully's, der schnell sich nach Deutschland verbreitet und die alte deutsche Suite mit einem wertvollen, grossangelegten ersten Satze, der Ouverture à la Française bereichert. Die nunmehr kurzweg „Ouverture“ genannte Orchestersuite herrscht in der Konzertmusik Deutschlands etwa von 1680 bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts und bildet den wesentlichsten Bestandteil des Repertoirs der „Collegia musica“. Da nur sehr wenige der Ouverturen im Druck erschienen, so hat man bis vor kurzer Zeit kaum geahnt, welche bedeutsame Rolle sie in der Produktion dieser Zeit gespielt haben. Nur dass Telemann 600 (?) Ouvertüren geschrieben haben soll, wurde immer wieder betont. Neben der Ouvertüre und der von Italien her sich verbreitenden, in Nachahmung der vokalen Duette entstandenen Triosonate für 2 Violinen und Generalbass gelangte um 1680 durch Corelli das Concerto grosso (wechselnd zwischen Solopartien von 2 oder 3 Instrumenten mit Kontinuo und Tuttipartien) und wenig später das Solo-Konzert (zunächst für Violine mit Orchester [Torelli Vivaldi], dann allmählich auch für andere Soloinstrumente) zu Bedeutung. Der Stil aller dieser Werke ist für den rückschauenden Blick von heut der gleiche, wechselnd zwischen starkem pathetischem Ausdruck und glänzendem virtuosen Wesen. Am vollkommensten, selbst vollkommener als bei Corelli, stellt sich derselbe dar in den Werken von Ev.

Fel. dall' Abaco (eine Auswahl erschien als Band der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, drei Trios auch in meiner Sammlung Collegium musicum), welche durchaus auf der vollen Höhe der Instrumentalwerke Bach's und Händel's stehen, der beiden Grossmeister, die zwar diese Stilperiode abschliessen, aber zufolge ihrer universellen und durchaus exzeptionellen Grösse über die Jahrhunderte hinausragen. Doch ist garnicht zu verkennen, dass auch die Eigenart dieser beiden Männer auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition sich mit dem Stil dieser Epoche deckt. Auch die beiden einst hochgeschätzten Zeitgenossen Bach's, Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster, zwei hervorragende Vertreter der Komposition französischer Ouvertüren, repräsentieren prächtige Charaktertypen des kraftvollen und durchaus solid gearbeiteten Stils dieser Epoche, Förster noch etwas mehr zur französischen Manier neigend mit pastoralen Allüren, Fasch origineller, ja oft keck und gelegentlich durch starke Kontraste, beschauliche Sinnigkeit und glänzendes Aussichherausgehen überraschend. Von beider Kunst gibt mein Collegium musicum Proben (von Fasch 7 Triosonaten und eine Ouvertüre, von Förster eine Ouvertüre).

Trotz des gewaltigen Abstandes in der Beherrschung der Mittel gebe ich nicht zu, dass zwischen dem Instrumentalstile des beginnenden 17. Jahrhunderts und demjenigen des beginnenden 18. Jahrhunderts ein prinzipieller Stilunterschied besteht; wir stehen hier noch ebenso wie dort denselben beiden Hauptunterschieden des Ausdrucks gegenüber, einer auffälligen Herbigkeit und Strenge oder Feierlichkeit und Breite der Empfindung im Kantablen auf der einen Seite und einem lebhaft erregten, glänzenden, gelegentlich geistreich pointierten, kecken, ja witzigen Wesen, dessen Provenienz aus dem Tanz unverkennbar ist, auf der anderen Seite; beides sehr wohl zusammenzufassen als Aeusserungen eines nicht sowohl individuellen, persönlichen oder vielmehr eines komplexiven, einer Allgemeinheit eignenden Empfindens. Bei Fasch und Förster kamen, wie gesagt, gelegentlich beschauliche Momente vor, doch noch ganz vereinzelt, wie Vorahnungen eines neuen Stilprinzips, von Bach und auch von Händel zu geschweigen, deren universelles Genie trotz ihrer festen Stellung auf demselben Boden gelegentlich Ausblicke in ungeahnte Fernen eröffnet.

Eine wirkliche Stilwandlung muss aber für die Mitte des 18. Jahrhunderts statuiert werden, die Zeit, wo die Tonsprache unserer Zeit bestimmt und unverkennbar zum Durchbruch kommt, welche ich im Gegensatz zu der Corelli-Epoche als diejenige des durchaus individuellen Empfindens bezeichnen möchte. Ein tatsächlich ganz neuer Gefühlston klingt plötzlich um 1750 aus der deutschen Instrumentalmusik, ein Ton rührender Naivetät und herzbezwingender Innigkeit, den man in der gesamten früheren Literatur vergebens sucht. Ich überlasse es den Kulturhistorikern, den Grund aufzuweisen, warum das so kommen musste, warum gerade in dieser Zeit? Mich kümmert nur die Tatsache, ihre zeitliche Fixierung und die Feststellung der Komponisten, welche der Tonkunst diese neuen Gebiete erschlossen haben. Bisher galt Joseph Haydn als der Prometheus des modernen Stils, insbesondere als derjenige, welcher das naiv-fröhliche Element in die Instrumentalmusik gebracht, während man Mozart die erste Ausbildung des eigentlichen Kantablen zuschrieb. Zugleich sollten es diese beiden gewesen sein, welche die Symphonie und Sonate soweit ausbauten, dass sie ältere Formen der Instrumentalmusik gänzlich aus dem Felde schlugen. So lange die musikalische Geschichtsforschung auf der breiten Heerstrasse sich hielt und Epochen nur als Umrahmungen im hellsten Glanze des Ruhmes strahlender Heroen behandelte, blieb es natürlich bei dieser Annahme. Durch die grossen Biographien Mozart's (Jahn), Haydn's (Pohl), Händel's (Chrysander) und Bach's (Spitta) erschien auch wirklich das 18. Jahrhundert als ein durch Tiefackerung gründlich erschlossenes Feld; durch das Ineinandergreifen der Lebenszeiten dieser Meister (Bach und Händel 1685 bis 1750 bezw. 1759; Haydn 1732—1809, Mozart 1756—1791) musste ja auch die Ueberzeugung entstehen, dass die breite Ausmalung der Lebensbilder dieser Männer zu Zeitbildern zugleich die allgemeine Musikgeschichte des ganzen Jahrhunderts soweit klargelegt habe, dass grössere Ueberraschungen ausgeschlossen waren. Diese Annahme wird nun aber sehr ins Wanken gebracht durch die Ergebnisse der bei den immer grössere Dimensionen annehmenden Ausschachtungsarbeiten der musikalischen Geschichtsforschung getriebenen Seitenstollen.

Nicht klein war schon die Verwunderung, als die Denkmäler der Tonkunst in ihrem ersten Bande in Evaristo Felice dall' Abaco einen Meister der Vergessenheit entrissen, der

in keiner Beziehung gegen Corelli zurücksteht, vielmehr als der bedeutendste Fortsetzer von dessen Stil gelten muss (Corelli starb 1713; Abaco's Werke erschienen nach Sandberger's überzeugenden Bestimmungen zwischen 1706 und 1730).

Noch verwunderlicher als das gänzliche Uebersehen dieses wahrhaft klassischen Vollenders des Stils der italienischen Kammermusik ist es nun aber, dass die Historiker nichtahnend an der gewaltigen Literatur der Orchestersuiten (französischen Ouvertüren) vorübergehen konnten. Wer weiss heute noch etwas von Joh. Fr. Fasch und Christoph Förster? Freilich, wenn schon Joh. Ad. Hiller 1768, dreissig Jahre nach Abaco's Tode, nicht einmal mehr dessen Namen kannte, obgleich der Schauplatz von Abaco's Tätigkeit München gewesen war (gelegentlich einer Besprechung von Blainville's „Histoire générale de la musique" in den „Wöchentlichen Nachrichten" 1768 wundert sich Hiller, den Namen Abaco neben denen der berühmtesten Italiener anzutreffen und vermutet eine französische Verballhornung von J. S. Bach's Namen dahinter!!), so ist es schliesslich auch begreiflich, dass die Namen der Ouvertüren-Meister schnell vergessen waren, als die Ouvertüre aus der Mode kam, zumal derjenige Fasch's, von dem nie eine Zeile gedruckt worden war. Freilich hätten doch die breiten Ausführungen in Scheibe's „Kritischem Musikus" (1745) und auch noch die Bemerkungen in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" (1772) und Koch's „Lexikon" (1802) auf die ehemalige Rolle der französischen Ouvertüre aufmerksam machen müssen.

(Schluss folgt.)

Zur Schulgesangsreform.

Petition und Begleitschrift.

(Schluss.)

Petition
der unterzeichneten
Musik-Sektion des A. D. L. V.
Verband der deutschen
Musiklehrerinnen
um einzuführende Reformen
auf dem Gebiete des
Schulgesanges.

Seiner Excellenz,
dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten
Herrn Dr. von Studt

erlaubt sich der ehrerbietigst unterzeichnete Vorstand der Musik-Sektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins im Anschluss an die Petition des Musikpädagogischen Verbandes nachstehende Bitten geziemend vorzutragen:

I. Den Gesangunterricht an Mädchenschulen und Lehrerinnenseminaren mehr als seither in die Hand der Lehrerin zu legen.

II. Eine staatliche Fachprüfung für Gesanglehrerinnen, wie solche für Zeichen-, Turn- und Handarbeitslehrerinnen schon seit vielen Jahren bestehen, einzuführen und die Berechtigung zur Erteilung des Gesangunterrichts und Leitung des Chores an Lehrerinnenseminaren, höheren Mädchenschulen (Lyceen) und mehrklassigen Volksschulen von dem Bestehen dieser Fachprüfung abhängig zu machen.

III. Den Musikunterricht auf den wissenschaftlichen Lehrerinnenseminaren umzugestalten, Sprechtechnik und Tonbildung als obligatorische Fächer einzuführen. Einen einjährigen Ausbildungskursus für Gesang, musikwissenschaftliche Fächer und Gesangspädagogik für die Lehrkräfte der Volksschulen in kleinen Städten und auf dem Lande anzugliedern und die Berechtigung zur Erteilung des Gesangunterrichts an diesen Schulen von dem Bestehen einer Abschlussprüfung abhängig zu machen.

IV. Fortbildungskurse für bereits im Amt stehende Gesanglehrerinnen einzurichten.

V. Einheitliche Lehrpläne, welche das Ziel des Schulgesangunterrichts für die oben genannten weiblichen Bildungsanstalten präzisieren, aufzustellen.

Die unterzeichnete Musik-Sektion fühlt sich zu diesem Gesuch durch die vielen selbstgemachten Erfahrungen über den mangelhaften Stand des Schulgesangunterrichts veranlasst und erlaubt sich in der beifolgenden Begleitschrift ihr Gesuch noch eingehender zu begründen. Sie gibt sich der Hoffnung hin, dass Euer Excellenz nach Prüfung der Gründe ihrer Bitte hochgeneigtest willfahren werden.

In tiefster Ehrerbietung
ganz ergebenst
I. A.
Sophie Henkel,
I Vorsitzende der Musik-Sektion.
Helene Lange,
I. Vorsitzende d. A. D. L. V.

Begleitschrift.

I. Die Tatsache, dass der Gesangnnterricht der weiblichen Jugend bisher znmeist der männlichen Lehrkraft übertragen wnrde, findet ihre Erklärung in der geschichtlichen Entwicklnng der Schule. Die Verwendung der Knabenstimmen in dem öffentlichen Musikleben früherer Jahrhunderte erhob ihre Pflege nnd mnsikalische Ansbildung zn einer besonderen Bedeutung, die ebensowohl in den Einrichtungen der damaligen Schnlen nnd Lehranstalten zum Ausdruck kommt, wie sie sich in der Schulgesangliteratur jener Zeiten widerspiegelt, die nnr Knaben- resp. Männerstimmen berücksichtigt. Die Mädchenstimme fand in ihrer kindlichen Eigenart keinerlei Beachtnng. Sie teilte damit das Los der weiblichen Bildung überhaupt. Ihre Unterweisung blieb aber anch dann noch im Erziehnngsplan an nntergeordneter Stelle, als die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer erweiterten und vertieften Bildnng der Frau längst Allgemeingut geworden war nnd als die Mitarbeit der Frau an den Bildnngsaufgaben ihres Geschlechts an Lehrgegenständen zugestanden wnrde, die ihrer natürlichen Beanlagung nicht so nahe lagen wie der Schnlgesangunterricht. Denn in der Tat, die Verwandtschaft der Frauenstimme mit der Kinderstimme nach Lage nnd Klangfarbe lässt sie znr Stimmbildnerin der weiblichen Jngend geradezn als von der Natur prädestiniert erscheinen. Das pädagogische Gesetz von der Macht des Beispiels findet in dem Verhältnis der geschulten Frauenstimme gegenüber der Kinderstimme zwingende Anwendnng; es ist eine nnanfechtbare Tatsache, dass die tiefer liegende männliche Stimme dem kindlichen Fassungsvermögen viel mehr Schwierigkeiten bereitet nnd niemals so vorbildlich wirken kann, wie die der geschulten Gesanglehrerin. Für die Entwicklungsjahre der Schülerinnen würde das intnitive Verständnis der Frau aber ganz besonders wertvoll sein nnd die Bitte nm erhöhte Verwendung der Lehrerinnen für den Gesangunterricht schon ans diesem Grunde gerechtfertigt erscheinen lassen.

II. Wenn somit die Forderung: der Frau neben dem Manne eine grössere Tätigkeit wie bisher einzuräumen, als berechtigt anzuerkennen ist, so muss andererseits von ihr der Nachweis einer gleichwertigen fachlichen und pädagogischen Ausbildnng verlangt werden.

Zur Zeit liegt der so überans wichtige Anfangsunterricht in den Mädchenschulen grösstenteils in der Hand der wissenschaftlichen Klassenlehrerin, die auf dem Seminar nnr eine gänzlich ungenügende gesangliche Ausbildnng und Anleitung zum Gesangunterricht erhielt. Dass solche Lehrerin, die sehr häufig ihr eigenes Sprech- nnd Gesangorgan nicht richtig zu behandeln weiss, (der erschreckend hohe Prozentsatz von Stimmerkrankungen ist ein Beweis dafür), die ihr anvertranten zarten Stimmen nicht fördern, wohl aber sehr leicht schädigen kann, ist einleuchtend. In der Tat sind in den meisten Fällen die jugendlichen Stimmen durch ungenügenden Anfangsunterricht schon angekränkelt, und es ist trotz grösster Vorsicht, Schonnng und individneller Behandlung nicht mehr möglich, durch eine gesnnde Tonbildnng die Schäden der Stimme zu heilen. Der Beweis hierfür ist die auffallend geringe Zahl von schönen Stimmen der erwachsenen Mädchen.

Der Gesangunterricht an den Lehrerinnenseminaren, höheren Mädchenschulen und mehrklassigen Volksschulen muss mithin unbedingt von einer gesanglich, musikalisch und pädagogisch gründlich geschulten Fachlehrkraft erteilt werden.

Die an diesen Schnlen anzustellenden Fachlehrerinnen bedürfen daher einer Ausbildung, wie sie in dem beigefügten Lehrplan für das Seminar znr Ausbildnng von Fachlehrerinnen im Schulgesangunterricht vorgesehen ist. (Anlage I, „Musikpädagogische Reformen“ Heft 29, Seite 485.)

Die Anstellnngsfähigkeit hängt von dem Bestehen einer staatlichen Fachprüfung ab, deren Anforderungen in der „Prüfnngsordnung für Gesanglehrerinnen“ präzisiert sind. (Anlage I, Seite 479.)

III. Für die Volksschnlen der kleinen Städte nnd des Landes, an denen die Anstellung einer Fachlehrerin nicht möglich ist, müsste die Ausbildnng der den Gesangunterricht erteilenden Lehrerin in nachstehender Weise erfolgen:

Der Musikunterricht auf den wissenschaftlichen Seminaren ist gänzlich umzugestalten. Statt des bisherigen, fast ausschliesslichen Chorsingens ist eine rationelle Ausbildnng der Sprech- und Gesangsstimme einzuführen. Die Sprechtechnik muss für die gesamten Studierenden obligatorisch gemacht werden. Dadurch würde den jetzt häufig auftretenden, durch falschen, gesundheitswidrigen Gebrauch der Stimme hervorgerufenen Halskrankheiten der Lehrerinnen entgegengearbeitet, ferner das so vielfach fehlende Gefühl für den Wohllaut der Sprache neu belebt werden.

Theoretische und musikwissenschaftliche Erläuterungen sind den Singübungen anzuschliessen. Die hohen Anforderungen, welche in den Wissenschaften an die Seminaristinnen herantreten, schliessen weitere musikalische Fachstudien als die eben angedeuteten aus. Sie genügen aber nicht znr Erteilung eines rationellen Gesangunterrichts.

Es wäre daher für die musikalisch begabten Lehrerinnen, welche Lust und Liebe für den Schulgesangunterricht haben, nach Absolvierung ihres wissenschaftlichen Examens ein einjähriger Ausbildungskursus für Gesang, musikwissenschaftliche Fächer und Gesangspädagogik anzugliedern.

Die Berechtigung zur Erteilung des Gesangunterrichts an den Volksschulen der kleinen Städte und des Landes ist von dem Bestehen einer Abschlussprüfung abhängig zu machen. (Ein Lehrplan für diesen einjährigen Kursus und eine Prüfungsordnung ist in Vorbereitung.)

IV. Für bereits im Amte stehende Gesanglehre-

rinnen, die schon Erfahrungen gesammelt, denen aber trotzdem gute Tonbildung oder gründlichere musikalische Kenntnisse mangeln, sind in den grösseren Städten Fortbildungskurse nach den Prinzipien des beifolgenden Unterrichtsplanes (Anlage II) einzurichten.

Diese Kurse müssen unentgeltlich sein und zu ihrem Besuch Urlaub und pekuniäre Unterstützungen bewilligt werden.

5. Die Ausarbeitung einheitlicher Lehrpläne, welche das Ziel des Schulgesangunterrichts für die verschiedenen weiblichen Bildungsanstalten präzisieren, ist dringend geboten.

Die jetzigen Lehrpläne, den Kenntnissen der bisherigen Lehrkräfte angepasst, lassen gerade die wichtigsten Faktoren: die Bildung des Gesangsorgans, die Schärfung des Gehörs unberücksichtigt. Ton- und Atemstudien, stimmbildende, lautphysiologische Uebungen fehlen fast überall. Bei dem vielfach üblichen System der kombinierten Gesangsklassen verbieten sie sich durch die übergrosse Schülerzahl ja auch von selbst, sodass von einer genügenden Beschäftigung mit der einzelnen Schülerin, von Ton-, Stimm- und Gehörbildung, von einer Individualisierung des Unterrichts bei diesem System nicht die Rede sein kann.

Nach dem jetzigen Lehrplan für die höheren Mädchenschulen in Preussen beginnt der Gesangunterricht im 4. Schuljahr, also von der 6. Klasse an. Das ist viel zu spät. Das sich selbst überlassene kindliche Organ gerät durch schlechte und fehlerhafte Angewohnheiten in falsche Bahnen. Wie erschwert wird der Anfangsunterricht in der Stimmbildung durch die Ausrottung dieser Fehler und wieviel kostbare Zeit für die Gehörbildung ist verloren. Diese drei ungenützten Jahre bedeuten für die organische Entwicklung der Stimme und für die Aneignung der musikalischen Elementarkenntnisse einen unersetzlichen Verlust, der den weiteren Verlauf des Gesangunterrichts hemmend beeinflusst. Da die Stimme des Mädchens nicht in der Weise mutiert, wie die des Knaben, so gewinnt die stimmliche Unterweisung von früher Jugend an für das weibliche Organ eine besondere Bedeutung. Es ist daher dringend geboten mit dem Gesangunterricht schon im ersten Schuljahr zu beginnen. — Mit Recht wird dem Gesange im hohen Grade ein veredelnder Einfluss auf Gemüt und Geist zugesprochen; um aber diese Wirkung ausüben zu können, muss er selbst schön und edel sein. Es gilt daher von Anfang an durch eine systematische Tonbildung in dem Kinde den Sinn für einen edlen Ton zu wecken und es zu befähigen, später selbst einen schönen und edlen Ton hervorzubringen. Ausserordentlich wünschenswert wäre es, die technische Schulung des kindlichen Gesangsorgans in kleineren Abteilungen neben dem eigentlichen Gesangunterricht der Klasse vorzunehmen. Für die Handarbeitsstunde ist die Einrichtung des Abteilungsunterrichts bereits vielfach eingeführt und muss dies daher für den ungleich höher zu bewertenden Gesangunterricht auch möglich sein. Endlich aber gilt es noch die Auffassung zu beseitigen als sei der Chor die Hauptaufgabe des Schulgesangunterrichts; diese liegt vielmehr in der Bildung der einzelnen Stimme und in der Fähigkeit, die in der Schule erlernten Lieder mit schöner, edler Tongebung und vollem Erfassen des geistigen Gehalts wiederzugeben.

Die nach diesen Prinzipien entworfenen Lehrpläne für höhere Mädchen-und Volksschulen (Anlage III, IV und V Seite 503) sind auf Grund praktischer Erfahrung und unter Berücksichtigung der in den verschiedenen Bildungsanstalten erreichbaren Lehr- und Lernziele zusammengestellt.

Mit der Sicherheit in der Behandlung der Sprache und des Gesangsorgans, mit dem bewussten Hören und der festen Aneignung eines Liederschatzes nimmt jeder Zögling einen Besitz für sein späteres Leben mit, dessen Wert, auch in hygienischer Beziehung, nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Diesen kostbaren Schatz allen Schülerinnen zu verschaffen, ist das Ziel der Bestrebungen der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins in der Schulgesangsfrage.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Sehr Schönes bot die Komische Oper einige Wochen später mit der Aufführung der Oper „Lakme" von Délibes. Die Oper ist bereits 1883 entstanden, soll aber bisher in Berlin nicht aufgeführt worden sein. Das ist angesichts der Not unseres Opernspielplans nicht recht begreiflich, umso weniger, als die Ballettkompositionen von Leo Délibes (1836—1891) auch bei uns in hohen Ehren stehen. Die Vorzüge seiner Ballettmusik eignen aber auch dieser Oper: sehr gefällige Melodik, einschmeichelnde Rhythmen und pikante Orchestration. Nimmt man hinzu, dass der exotische Schauplatz Gelegenheit zu prächtigen Bühnenbildern gibt, dass das Werk drei sehr dankbare Rollen hat, so versteht man die Zurücksetzung noch weniger. Eine Erklärung gibt es freilich

der dritte Akt fällt gegen die zwei ersten ab. Nicht in dem, was da ist, sondern im Fehlenden. Délibes besass offenbar zuviel Selbsterkenntnis und aus der heraus wusste er, dass ihm alles stark Dramatische versagt war. Der kluge Franzose und feine Journalist, der er war, beging dann lieber die Sünde einer Unterlassung, als dass er Unzureichendes schuf. So fehlt diesem letzten Akt die Darstellung der seelischen Kämpfe der Träger der Handlung; diese Darstellung ist von der Handlung aber so geboten, dass durch die Unterlassung beinah das Verständnis gefährdet wird. Das Ganze ist jedenfalls ein beredtes Beispiel für die Unterschiede französischer und deutscher Kulturauffassung. Der Deutsche greift stofflich immer zu hoch, jedenfalls wird er nie eine Möglichkeit innerer Bereicherung sich entgehen lassen, unbekümmert darum, ob nun auch ein unantastbares Wie entsteht. Er kämpft eben um den Ausdruck. Dem Franzosen ist die Form das Entscheidende. Hat er das Gefühl, zu einer bestimmten Form nicht gelangen zu können, lässt er lieber das Inhaltliche fallen, als dass er wider die wohlerkannte Form sich versündigte. Délibes hat es am Versuch, zu starkem dramatischen Ausdruck zu gelangen, nicht fehlen lassen. Gerade für den dritten Akt hat er Bizet's „Carmen" gründlich studiert, und dass einmal eine längere musikalische Phrase notengetreu aus Wagner's „Lohengrin" übernommen ist, bezeugt auch eine eifrige Beschäftigung mit dem damals in Frankreich noch arg verpönten Bayreuther. Aber er muss doch gefühlt haben, dass die Kräfte nicht zulangten. Ich glaube gern, dass die Franzosen diesen Mangel in Délibes' Werken nicht so sehr empfinden. Aber auch wir Deutsche können uns an vielen Schönheiten für den einen Mangel schadlos halten.

Das Werk hat denn auch in der Komischen Oper einen starken Erfolg gehabt. Wie vorauszusehen war, hat diese Bühne vor allem das Szenische herausgeholt. Von den von Professor Lefler in Wien entworfenen Bühnenbildern war das letzte wirklich voll der Märchenstimmung tropischer Naturverschwendung. Aber auch das erste Bild zeigte vor allem im Hintergrund einen ganz köstlichen Landschaftsausschnitt. Der Tempel hätte dagegen, da in ihm ja nichts geschieht, den ohnehin kleinen Raum nicht so zu beengen brauchen. Nicht so glücklich war dieses Mal die Lichtbehandlung.

Einstudiert war das Werk aufs sorgfältigste; die Regie hatte sich aber darin vergriffen, dass einige Episodenrollen operettenhaft aufgefasst wurden. Ebenso war es ein starker Stimmungsfehler, die europäische Gesellschaft in heutigen Strassenkostümen auftreten zu lassen. Oder wollte die Regie ein Stück Kunsterziehung leisten und den Damen im Parkett durch die Gegenüberstellung zeigen, wie unsagbar widerwärtig das „gerade Front"-Korsett den Frauenkörper entstellt? Unter den Mitwirkenden stand Hedwig Francillo-Kauffmann als Lakme weitaus voran. Ihre Koloratur übt gerade durch den Spieldosencharakter der Stimme einen eigentümlichen Reiz aus. Lola Artot sang mit ihr die Duette schön zusammen.

Als besondere Anziehung war das Auftreten der „indischen Tänzerin" Ruth St. Denis versprochen. Das heisst die Dame ist eine Amerikanerin, die aus Motiven indischer Tanzkunst sich einige mimische Tänze geschaffen hat. Die Art, wie bei der Oper in den zweiten Akt der Schlangentanz (Cobra) eingeschoben wurde, ist vom dramaturgischen Standpunkt deshalb bedenklich, weil so Episoden eine ungebührliche Bedeutung erhalten. Auf diese Weise kommt schliesslich das Variété in die Oper. Dagegen ist die Tanzleistung an sich von höchstem Reiz. Das Schlangenspiel, das die Tänzerin mit ihren Armen, unterstützt durch die Windungen eines ungemein geschmeidigen Körpers vorführt, ist von einer beklemmenden Stimmungskraft.

Schnell, ja wohl allzuschnell hat die „Komische Oper" dann ihrer „Lakme"-Aufführung einen Neuheitenabend folgen lassen. Zu schnell! Man darf in der Oper am Schiffbauerdamm nicht in den Fehler unserer anderen bisherigen Privatopern fallen, die Vorbereitung muss bis in's letzte gediehen sein. Bei dieser Aufführung fehlten zumal für den „Onkel Dazumal" noch wenigstens drei Ensembleproben. Soviel ich höre, hatten bloss zwei Orchesterproben stattgefunden; die Pariser „Komische Oper", an der das Werkchen nächstens kommt, veranstaltet neun solcher Proben. Dafür braucht die Pariser Aufführung 45 Minuten, die hiesige 70. Das ist für ein so sehr auf rhythmische Feinheit berechnetes Werk geradezu Mord. E. Jaques-Dalcroze, der geniale Genfer Musikpädagoge — er ist für mein Gefühl der einzige, „geniale" Musikpädagoge, weil er auf diesem Gebiete wahrhaft schöpferisch ist —, ist gleichzeitig der Musiker der Neuzeit, der am tiefsten über Rhythmus nachgedacht hat. Wir haben hier den einzig günstigen Fall, dass ein so ursprünglicher Theoretiker und Pädagoge gleichzeitig ursprünglicher Kunstschöpfer ist. Es verbindet sich nun das Ganze zu einer prächtigen Einheit. Dalcroze hat ferner erkannt, dass Rhythmus nicht nur Musikalisches ist, und so hat er seine Tonschöpfungen eigentlich immer mit einer Rhythmik des Körpers verbunden. (Vergleiche seine „Rhythmische Gymnastik". Neuchatel, Sandoz, Jobin und Cie.) Man ist daran gewöhnt, von einer solchen Uebertragung des Rhythmischen auf den Körper einzig für den Tanz Vorteile zu erwarten. Das bezeugt aber nur die grobe Auffassung von körperlicher Rhythmik. Denn rhythmische Körperbewegung bedeutet künstlerische Körperbewegung, das ist also auch dramatische Darstellung. Es ist jammerschade, dass die Leitung der „Komischen Oper" nicht den

Komponisten um die Einstudierung seines Werkes ersucht hat. Wir hätten dann sicher auf der Bühne eine Darstellung erhalten, die endlich einmal gezeigt hätte, dass die dramatische Geste, die schauspielerische Mitwirkung des Körpers bei der Oper ganz anderen Gesetzen folgen muss, als beim Schauspiel. Das ist die grundsätzliche Erkenntnis für die Schöpfung eines Darstellungsstils der Oper. Niemals aber ist dieser dadurch zu erreichen, dass man die Darstellungsweise des gesprochenen Dramas auf die Oper überträgt. Hier liegt der grosse Irrtum der leitenden Männer der „Komischen Oper“. Bei ihrer Art muss das Musikalische unbedingt zu kurz kommen; dafür ist aber die Oper doch nicht da.

Als weiteres zeigte sich bei dieser Aufführung des „Onkel Dazumal“ wieder die oft gemachte Erfahrung, dass unsere Sänger und Kapellmeister keine Ahnung vom Wesen des Rezitativs in der italienischen und französischen Oper haben. Sonst wäre es ja auch nie dahin gekommen, dass bei uns so vielfach die Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt werden. Das Rezitativ ist die Grundlage der Opernform, gewissermassen die Alltagssprache der Musik, und zwar vor allem durch den Rhythmus. Nur so können dann in den durch die Handlung herbeigeführten geeigneten Augenblicken als „gehobene“ Ausdrucksweise die geschlossenen Musikformen (Arie und Ensemblesätze) natürlich herauswachsen. Unsere Sänger fühlen sich, sobald sie Rezitative haben, rhythmisch frei; das heisst sie fangen an zu schleppen, sie verfallen in's Sprechen. Bei dem „Onkel Dazumal“ sind die Rezitativstellen rasch vorübereilende Einschiebsel zwischen ausgesprochener Melodik. Mit diesen melodischen Stellen sind sie durch die Gleichheit des Rhythmus zur Einheit verbunden. Es ist natürlich völlige Verderbnis, wenn nun die Rezitative nicht scharf rhythmisch gesungen werden. Statt eines Bogens entsteht eine Zickzacklinie. Auf dieser rhythmischen Verzerrung beruhte neben dem ebenfalls zu langsamen Tempo der meisten Melodieteile die zu Beginn erwähnte Verschleppung der ganzen Aufführung. Eine solche Verlangsamung muss aber bei diesem Werke um so verhängnisvoller wirken, als es inhaltlich fast ganz auf Stimmung, auf das Auskosten behaglich humoristischer Lebenslagen gestellt ist. So hat das Werkchen von E. Jaques-Dalcroze bei der Aufführung durch die „Komische Oper“ den verdienten Erfolg nicht gefunden, trotzdem man den ausserordentlich feinen Humor der Orchestrierung wohl empfand. Hätte nur anstelle von Franz Rumpel, der zu den „massiven“ Dirigenten gehört, Egisto Tango am Dirigentenpult gesessen, es wäre anders gekommen. Denn mit den aufgebotenen Kräften war zu arbeiten. Adelheid Pickert und Karl Pfann stellten das Liebespaar gut dar. Das Bühnenbild von Walser war prächtig. Für die Kostümierung gebe ich den Rat, das Soldatenkleid, in dem „Onkel Dazumal“ auf einmal erscheint, ihm zu eng sitzen zu lassen, damit die Zuschauer merken, dass er in seinem vierzig Jahre alten Soldatenrock erscheint und nicht ein pensionierter Oberst mit der Berechtigung zum Tragen der Uniform ist. — Das Werkchen von E. Jaques-Dalcroze ist übrigens für die französische Musik bedeutsamer als für die deutsche. Denn nach meinem Gefühl zeigt es in musikalischer Hinsicht bis jetzt die beste Französierung der Grundsätze des Wagnerschen Musikstils. Ein französischer musikdramatischer Stil kann nicht aus der Sprache kommen, nicht Sprachgesang sein, weil die französische Sprache das Gesetz gleichschwebender Betonung hat. Der französische musikdramatische Stil kann nur aus dem Boden einer dramatischen Rhythmik erwachsen. Dazu scheint mir hier ein hervorragendes Beispiel gegeben zu sein.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Der Lehrerin an der Königlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg, Frl. Elise Bartels, ist der Titel „Professor“ verliehen worden. Diese Auszeichnung wurde bisher nur den beiden Damen Fr. Professor Schultzen von Asten und Fr. Professor Breiderhoff, beide gleichfalls Lehrerinnen der Hochschule, zuteil.

Professor Ernst Elsmann, Direktor des hiesigen Elsmann'schen Konservatoriums, ist nach kurzem schweren Leiden am 15. November im 51. Lebensjahre gestorben.

Die Dresdener Musikschule, Direktor R. L. Schneider, versandte ihren Bericht über das 15. und 16. Schuljahr. Die Anstalt zeigt sich in beständigem erfreulichem Aufblühen, die Schülerfrequenz stieg in den beiden Schuljahren von 403 auf 503. Eine neue Zweiganstalt wurde in Lössnitz errichtet, die Schule zählt jetzt 3 Zweiganstalten. Der „Freistellenfonds“ war in diesen Jahren durch ausserordentliche Spenden der Patronats-Gesellschaft besonders stark dotiert, es konnten 4901 Mk. für Freistellen verwendet werden. Ausserdem wurden vom Direktor noch Honorar-Ermässigungen in Höhe von 2914 Mk. gewährt. Die Gesamtzahl der Veranstaltungen von Schülervorträgen belief sich in der abgelaufenen Arbeitsperiode auf 84, von denen 14 öffentlich waren, ausserdem fanden 4 Gesellschaftskonzerte statt.

Nach den im März stattgefundenen Jahresprüfungen erhielten eine grosse Reihe von Schülern Reifezeugnisse, Preiszeugnisse und mündliche Belobigungen.

Das Zschocher'sche Musikinstitut in Leipzig beging am 1. November den Gedenktag seines 60jährigen Bestehens. Der Gründer war der Pianist Johannes Zschocher, der jetzige Inhaber und Leiter ist Theodor Raillard.

Geh. Hofrat Professor Felix Draeseke, eines der hervorragendsten Mitglieder am Königl. Konservatorium zu Dresden, feierte am 11. November unter grosser Beteiligung der deutschen Künstlerschaft in völliger geistiger und körperlicher Frische sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Im Alter von 21. Jahren führte er am 11. November 1856 in Koburg seine erste Symphonie auf. Hofrat Draeseke wirkt seit dem Jahre 1876 als Lehrer am Dresdener Konservatorium.

Am Dr. Hoch'schen Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktor Professor Dr. Bernhard Scholz, wurde am Sonntag, den 11. November ein Cyklus von Vorträgen über allgemein interessierende musikgeschichtliche Themen durch Herrn Dr. Max Bauer, der seit kurzem als Dozent für Musikgeschichte an der Anstalt wirkt, eröffnet. Der Inhalt des ersten Vortrages galt der deutschen Kammermusik des 17. Jahrhunderts mit ihren Hauptvertretern Biber, Buxtehude und Rosenmüller, der durch musikalische Erläuterungen von Frl. Anna Hegar, Herrn Hegar und der Orchesterklasse des Konservatoriums lebendig unterstützt wurde.

Das Triester Konservatorium der Musik veröffentlicht ein Internationales Preisausschreiben auf ein „Quartett für Streichinstrumente“ und ein „Chorwerk für Frauenstimmen mit Streichorchester“, zu dem der Komponist sich den Text selbst wählen kann. Die Kompositionen müssen ungedruckt und unaufgeführt sein. Beteiligen können sich an dem Wettbewerb Komponisten aller Länder; ausgeschlossen sind die Mitglieder der Jury, die aus dem Direktor des Konservatoriums, Sgr. Gialdino Gialdini und sechs von ihm zu berufenden Lehrern des Instituts besteht. Das beste Streichquartett wird mit einem Preis von 300 Kronen, das beste Chorwerk mit 100 Kronen bedacht. Das geistige Eigentumsrecht an den Werken verbleibt den Komponisten, das Konservatorium beansprucht für sich nur das Recht beliebig häufiger Aufführungen in seinen Konzerten. Die Originalmanuskripte werden dem Archiv des Konservatoriums überwiesen. Ausser den Geldpreisen sind ehrenvolle Erwähnungen auszusprechen. Auch die so ausgezeichneten Werke gelangen in den Konzerten des Instituts zur Aufführung. Die Manuskripte sind anonym unter den üblichen Formalitäten einzureichen an die Commissione Concorso del Conservatorio musicale di Trieste (Via Nicolò Machiavelli N. 24, und zwar bis spätestens 30. April 1907.

Vermischte Nachrichten.

Im Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden kamen in der 82., 83. und 84. Aufführung wieder zeitgenössische Tondichter zu Wort, und zwar brachte die erstere die letzten Werke des greisen, aber noch unermüdlich schaffenden Tondichters Carl Reinecke, sein „Trio“ (B-dur) op. 274 und eine „Sonate für 2 Klaviere“ (Cdur) op. 275, nebst einer Reihe von Liedern zu Gehör. Der 3. Abend war Karl Grammann gewidmet, neben Liedern und einem „Notturno“ für Violine und Harfe stand ein „Klavier-Quintett“, op. 19 im Vordergrund. Die 2. Matinee zeigte ein gemischtes Programm mit Werken von Wilhelm Berger, A. P. Boehm und Eduard Schütt.

In Brünn errang Frl. Marianne Wenzlitzke, eine Schülerin des rühmlichst bekannten Klavierpädagogen, Professor Heinrich Janoch, bei ihrem ersten selbständigen Konzert einen durchschlagenden Erfolg. Die junge Künstlerin spielte Tschaikowskys „B-moll-Konzert“ von Professor Janoch am 2. Klavier begleitet, Beethovens „Capriccio“ G-dur, Liszt-Busoni's „Spanische Rhapsodie“ neben einer Reihe kleinerer Werke.

Auf dem 5tägigen Mannheimer Musikfest, das die Stadt Mannheim im Juni 1907 zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens veranstaltet, wird u. a. an Chorwerken Liszts „Graner Festmesse“ und Konstanz Bernekers „Krönungs-Kantate“ aufgeführt.

Das Chorwerk „Der wilde Jäger“ nach Jul. Wolffs Dichtung, komponiert von Rud. Ew. Zingel, kam am 6. November zu Frankfurt a. O. zur erstmaligen Aufführung. Die Singakademie, deren Leiter Herr Zingel ist, und die Solisten Frl. Flemming, Herr Lederer-Prina, Gesang, Herr R. Garrison, Deklamation, Kammermusikus Foth, Harfe, und Fr. Waldmann, Harmonium, setzten ihr bestes Können ein, um dem an lyrischen und dramatischen Scenen reichen Werke eine würdige Wiedergabe zu verschaffen.

Das hundertjährige Geschäftsjubiläum feierte am 10 November die hochangesehene Musikalienhandlung C. A. Klemm in Leipzig. Die Firma wurde 1806 in Plauen i. V. gegründet und 1809 nach Leipzig verlegt. In das Geburtshaus von Clara Schumann, in die „Hohe Lilie“ am Neumarkt, siedelte sie 1821 über. Von dem immer mehr und mehr aufblühenden Leipziger Hause

gliederten sich 1847 und 1856 Zweiggeschäfte in Chemnitz und Dresden ab. Die Feier gab einer grossen Anzahl von Vertretern aller Branchen des Musikalien- und Instrumentenhandels Veranlassung, dem jetzigen Inhaber der Firma, Herrn Bernhard Felix Klemm, die wärmsten Glückwünsche darzubringen. Auch eine Stadtdeputation, bestehend aus dem Oberbürgermeister Justizrat Dr. Tröndlin und Stadtrat Justizrat Dr. Panse stattete die Glückwünsche des Rates ab. Vom König wurde dem Chef Titel und Rang eines „Königlichen Kommerzienrats“ verliehen.

Aus Wien wird über die Gründung eines Musikmuseums berichtet. Es handelt sich um die bedeutend zu vergrössernde, bisher im engen Raum vereint gewesene Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, die endlich einen ihr gebührenden grossen Saal erhalten hat. In Schränken, Kästen, auf Postamenten und in den Wänden hat die grosse Sammlung von Instrumenten, Manuskripten, Büsten und Bildern Platz gefunden. Ihren Grundstock bildet der reiche Manuskriptschatz von Originalen unserer Tonheroen, wie Bach, Händel, Mendelssohn, Spohr, Weber, Mozart, Beethoven, Brahms. In einem Glasschrank ist der Schädel Haydn's aufbewahrt. In dem Schrank mit den verschiedenen Blasinstrumenten hängt auch das Hörrohr Beethovens. Viel Interesse verdient auch die hier gezeigte retrospektive Darstellung des Klaviers.

Zu Ehren des italienischen Maestro Giovanni Sgambati hatte die „Musikalische Gesellschaft“ in Köln einen „Sgambati Abend“ veranstaltet, auf dem ausschliesslich Werke des Meisters, unter anderen ein „Klavier-Quintett“ und ein „Streich-Quartett“, aufgeführt wurden. Wenige Tage darauf brachte das zweite Gürzenich-Konzert seine „Messa da Requiem“, die, zum ersten Mal in Deutschland zu Gehör kam, für die Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Ablebens König Humberto I. komponiert war. Der Komponist wohnte der Aufführung bei. An demselben Abend wurde auch eine neue Sinfonie von Emanuel Moor aufgeführt.

Ein Kunstfreund in Saarbrücken hat 2400 M. gestiftet zur Verteilung an die mitwirkenden Musiker bei dem Saarbrücker Musikfest, aus Freude über das herrliche Gelingen des Festes und als Anerkennung für die wahrhaft glänzenden Leistungen des Orchesters Jeder Musiker, Mitglied der Hofkapellen und städtischen Orchester in Wiesbaden, Darmstadt, Köln, Frankfurt a. M., Mainz und Strassburg, erhielt eine Gratifikation von M. 30.

Das 22. Heft der Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin enthält aus der Feder Rudolf Genée's eine ausführliche Biographie von Leopold Mozart, nach Briefen und anderen handschriftlichen Quellen zusammengestellt Ein Bild Leopold Mozart's kommt hier nach dem im Salzburger Mozart-Museum befindlichen Originalgemälde zum erstenmal zur Reproduktion. Unter den „Kleinen Mitteilungen“ wird über ein jetzt erst bekannt gewordenes Jugendbild Mozart's von Zoffany, das in der Zeit, als Leopold Mozart mit den Kindern in England war, angefertigt wurde, berichtet. Es ist durch eine grosse Kupferradierung einer Pariser Kunsthandlung zur Vervielfältigung gebracht.

Der VII. Rheinisch-Westfälische Organistentag findet am 28. und 29. Dezember zu Minden (Westfalen) statt. Ausser der geschäftlichen Hauptversammlung, auf deren Tagesordnung eine Reihe von Vorträgen der Herren August Grosse-Weischede (Bochum), Gustav Beckmann (Essen) und Paul Hoffmann (Solingen) stehen, sind zwei „Geistliche Aufführungen“ in der Martinikirche geplant, für die eine grosse Zahl hervorragender Künstler ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Bücher und Musikalien.

E. Wolf-Ferrari, op. 12. „Vier Rispetti“.
Walter Rabl, op. 13. „Sturmlieder“.
D. Rahter, Leipzig.

Auch wenn man dem italienischen Volkscharakter Rechnung trägt, wird man doch kaum umhin können, die „Vier Rispetti“ von E. Wolf-Ferrari ein wenig überschwänglich zu finden. Sie wirken durch den Schwung musikalischer Redekraft und deklamatorischer Schärfe des Ausdrucks, sind aber nach Seite der Erfindung nicht allzu hoch zu bemessen. Immerhin bereitet es Vergnügen, gelegentlich eins oder das andere einmal zu hören. Die Pianofortebegleitung ist zum Teil besonders reich ausgestaltet und wird ihren Anteil an einem etwaigen Erfolg mit Recht zu beanspruchen haben.

„Sturmlieder“ nannte der leider früh verstorbene Walter Rabl seine vier, auch mit Orchesterbegleitung erschienenen Kompositionen. Es geht ein grosser, fortreissender Zug durch diese vier Tongedichte, zu denen sich der Künstler durch die sehr schönen Poemata Anna Ritter's inspirieren liess. Vielleicht ist es weniger der rein melodische Teil, als vielmehr die Kraft und das Ungestüm des Ausdrucks, die hier den Hörer von Anfang bis zu Ende gefangen nehmen. Mit seltener Anschaulichkeit führt der Tondichter uns das bis zur innersten Tiefe erregte Naturleben vor die Seele und identifiziert es zugleich mit einem des menschlichen Herzens. Hierin liegt der besondere und sehr starke Reiz des schönen Werkes, an dem Dichterin und Tonpoet gewisser-

müssen zu gleichen Teilen partizipieren. Rabl stellt grosse Anforderungen an die stimmliche Potenz der Sängerin, und auch der musikalische Intellekt wird reichlich in Anspruch genommen. Jedenfalls garantieren Rabl's „Sturmlieder" einen bedeutenden Erfolg.

St. Niewiadomski, op. 34. 6 Morceaux mélodiques pour Piano.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.
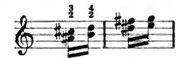
Von den angezeigten sechs Stücken liegen mir nur die letzten vier zur Einsicht vor: Walzer, Humoreske, Idylle und Grotesker Tanz. Ich kann sie als noble, leicht spielbare und ausserordentlich wohlklingende Salonstücke empfehlen, da sie in ihrer gefälligen Art auch den jungen Spieler veranlassen werden, sich von einer liebenswürdigen und graziösen Seite beim Vortrage zu zeigen.

Eugen Segnitz.

Hermann Vetter: „Tonleitern und Arpeggien".

Fr. Hofmeister, Leipzig.

H. Vetter's vorliegende Studien haben mein grosses Interesse erregt. Er will mit Recht das Studium der Tonleitern aus dem naturalistischen Stadium, wonach jede Tonleiter einzeln und systemlos eingepaukt wird, zu einem wissenschaftlichen erheben. Deshalb stellt er im Anschluss an Michelsen & Eschmann-Dumur Fingersatzregeln auf, die den Schüler anregen zum Selbstbilden und Verständnis des Fingersatzes. Seine Methode ist klar und konzis. Merkwürdigerweise hat er in diesen Bestrebungen nur einen Gesinnungsgenossen: ohne Wiehmayers Tonleiterschule (bei Breitkopf & Härtel*) stünde Vetter's Werk ganz allein da. Wiehmayer's Vorzug besteht in der ganz ausgezeichneten Untersuchung des technischen Wesens der Tonleiter, die er in der Einleitung gibt. Vetter dagegen hat den grösseren Reichtum an Uebungen. Die Theorie ist bei Wiehmayer noch gründlicher, bei Vetter die Praxis mehr betont und vorzüglich behandelt. Bei beiden vermisse ich die Angabe einiger wichtiger Fingersätze, vor allem den für chromatische Tonleitern, dessen Periode sich nach zwei Oktaven wiederholt, indem der vierte Finger links auf ges, des, as, rechts auf as, es, b fällt. Dieser ist der beste Fingersatz für längere, rasche chromatische Läufe. Bei chromatischen Terzen hätten beide Verfasser den modernen Fingersatz angeben können, wobei mit dem zweiten Finger vor dem Halbton der Untertasten geglitten wird:



Wenn ferner Vetter erklärt, dass er nach 30-jähriger Erfahrung die Fingerfolge $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{3}$ bei diatonischen Terzen vorzieht, so habe ich demgegenüber freilich nur eine jüngere Erfahrung entgegenzusetzen, die gern den Daumen nur zum Gleiten von der Obertaste auf die Untertaste anwendet, nicht auf zwei Untertasten.

Beide Werke seien denkenden Studierenden wärmstens empfohlen.

J. Vianna da Motta.

*) Besprochen im „Kl.-L." Nr. 6 d. J.

Rudolf Dost, op. 11. „Sonatine im polyphonen Stil".

Edition Steingräber, Leipzig.

Der Gedanke, eine moderne Sonatine im polyphonen Stil zu schreiben, ist neu, und das Werk verdient schon daher Interesse. Das Wort „Sonatine" deutet auf den Umfang und zugleich auf den instruktiven Zweck des Werkes hin; es ist für die Jugend bestimmt als ein Mittel, sie mit der polyphonen Schreibweise vertraut zu machen. Immerhin ein schwieriges Unternehmen, da das jugendliche Ohr nach Klangreiz verlangt, der sich mit streng kontrapunktischem Satz nicht immer vereinen lässt, und jüngere Schüler sich durch widerharige Tonfiguren, die sich durch die selbständige Führung der Stimmen ergeben, leicht abschrecken lassen. Dem Autor ist zuzugestehen, dass er seine Aufgabe im ganzen mit Geschick gelöst hat, seine kurzen Vordersätze mit ihren imitierend geführten Motiven sind klingend und fliessend, somit, ohne besondere Schwierigkeiten zu bereiten, auch leicht spielbar; die Durchführungssätzchen sind weniger gewandt, enthalten ab und zu harmonische Härten und bringen auch im 2. und 3. Satz einige leere Stellen, die sich dem Rahmen des Ganzen nicht recht einfügen. Trotz dieser kleinen Ausstellungen sei das Werkchen der Beachtung der Lehrerwelt empfohlen, die Einführung in das polyphone Spiel wird sich immerhin noch leichter an der Hand eines Tonstückes von melodischem Charakter vollziehen, als durch rein mechanische Uebungen.

Anna Morsch.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Wir teilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass sich in Nürnberg eine Gruppe, erste Vorsitzende Frl. H. von Königsthal, Obere Pirkheimerstr. 12, gebildet hat.

I. A.

Sophie Henkel,

I. Vorsitzende.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vierhändige Stücke für die Elementarstufen.

E. Breslaur: „Stille Nacht, heilige Nacht“ (sehr leicht, für 2 Spieler auf gleicher Stufe. Pr. Mk. 0,50

Schlesinger'sche Musikalienhandlung, Berlin.

A. Biehl, op. 33 No. 58. „Morgen kommt der Weihnachtsmann“. Pr. Mk. 0,80

Otto Forberg, Leipzig.

Zweihändige Stücke für die untere Mittelstufe.

C. H. Döring, op. 204 No. 1. „O du fröhliche, o du selige“. Pr. Mk. 0,80

Carl Rühle, Leipzig.

B. Wolff, op. 195 No. 6. „Sonatine“ über beliebte Weihnachtslieder. Pr. Mk. 1,—

Edition Steingräber, Leipzig.

☛ *Dieser Auflage liegt ein Bestellschein für die „Vorträge und Referate“ des III. Musikpädagogischen Kongresses bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Anzeigen.

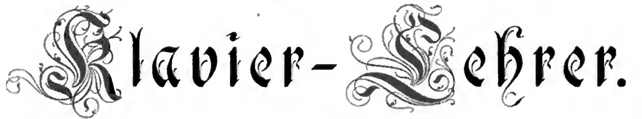


ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.





Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Stuttgart, Leipzig

und des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

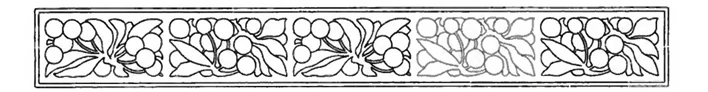
Redaktion: **Anna Morsch.**

Dreissigster Jahrgang

1907.

BERLIN.

Verlag „Der Klavier-Lehrer" (M. Wolff)



Inhalts-Verzeichnis 1907.

Hochschulen und Konservatorien.

Vermischte Nachrichten.

Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Empfehlenswerte Bücher für den Weihnachtstisch.

Meinungsaustausch.

Vereine.

Briefkasten.



Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Zum 30. Jahrgang.

Von

Anna Morsch.

Einem Freunde, der hinauszieht in die Welt zu Forschungen und Eroberungen, gibt man gern ein Geleitwort oder auch nur einen Gruss mit auf den Weg. Eine Zeitschrift darf auch als Freund bezeichnet werden, um so berechtigter wohl wenn man seit ihrer Gründung durch Mitarbeit beteiligt war, Freud' und Leid, das Auf und Ab der Tageswoge mit ihr durchkämpfte und sie schliesslich seit Jahren selbständig leitet. Einem solchen treuen Lebensbegleiter möchte man bei einer so bedeutsamen Phase, wie sie der Eintritt in den 30. Jahrgang bedeutet, auch gern ein gutes Wort mitgeben, ein Wort, das sympathisch an die Herzen der alten, treuen Leser anklingt, ein werbendes, Einkehr bereitendes für die jungen, neugewonnenen Freunde.

Ein solches Wort kann nur in die Form eines Versprechens, eines Zukunftsbildes gekleidet werden. Jede Kunstzeitschrift hat die Pflicht, eine bestimmte Richtung zu verfolgen, ein Ziel im Auge zu haben, mit vorsichtiger Vermeidung der Schwierigkeit in ihrer Konsequenz zu erstarren. Ihre Losung ist es, den Blick offen zu halten und ihrem Ideale fortwährend neue Lebensströme zuzuführen. Jede Tageswoge flutet sie heran, unsere Aufgabe ist es, uns nicht steuer- und kompasslos treiben zu lassen, sondern unaufhörlich aus dem quellenden Reichtum ringsum dasjenige zu sammeln, das unserem Werke zu Heil und Nutzen dienen könne.

Als vor fünf Jahren der „Klavier-Lehrer" in das Jubiläumsjahr seines 25jährigen Bestehens eintrat, wurde er von der Schriftleitung mit einem ausführlichen „Rückblick" eröffnet, vornehmlich im Gedanken an das Geschehene, an die Getreuen, die am Werke mitgearbeitet, ihre Kraft einem fernen Ziele geliehen, ohne nach dem Tageserfolg zu fragen. Aber der Rückblick auf die Vergangenheit verband sich naturgemäss stets mit dem Ausblick auf die Zukunft, und vielfach führten die Worte und Mahnungen vorangegangener Kämpfer als leuchtende Spuren in unsere Gegenwart hinein und es bedurfte nur des Impulses, ihrem Verborgensein ein schnelles und schönes Erwachen zu bereiten.

So konnte an der Devise, mit der einst der verdienstvolle Begründer der Zeitschrift, Emil Breslaur, den ersten Jahrgang eröffnete: „Hebung und Förderung des Musiklehrerstandes

nach ideeller und materieller Richtung, ideell durch beständig fortschreitende wissenschaftliche Vertiefung, materiell durch eine würdigere soziale Stellung auf Grund dieser vertieften Bildung, durch Verbesserung der pekuniären Lage, sorgenfreies Alter", in treuem Beharren festgehalten werden, es galt überall die Fäden fortzuspinnen mit kluger Benutzung dessen, was jeder Tag brachte. Die letzten fünf Jahre haben, dank den langen, unermüdlichen Vorarbeiten, die Ziele kräftig gefördert, wir sind eine tüchtige Wegstrecke weiter gekommen, und Manches, damals schier unerreichbar Fernes, es liegt heut in greifbarer Nähe vor uns. Zu jener Zeit war der erneute Weckruf um Einführung einer staatlichen Prüfung der Musiklehrenden erfolgt, die Notwendigkeit machte sich gegenüber dem steten Anwachsen unwürdigster Konkurrenz immer dringender geltend. Die Erkenntnis, dass dem Pfuschertum nur durch eine auf pädagogischen und musikwissenschaftlichen Grundsätzen beruhende Ausbildung, die vor dem Publikum durch eine Prüfung ihre Sanktionierung erhalten, entgegenzutreten sei, gewann stetig an Boden und konzentrierte sich in der mit 2000 Unterschriften versehenen Petition an das Kultusministerium, die ihren Impuls der „Musik-Sektion" des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins verdankte.

Noch versagte der Staat, aber an seine Stelle trat die freie Selbsthilfe, auf die bereits schon während der vorangegangenen Propaganda für die staatliche Prüfung in zahlreichen Artikeln in den Spalten des „Kl.-L." hingewiesen war. Die Prüfung, welche damals vom Staat erbeten wurde, wir haben sie heut auf privatem Wege erreicht. Durch die gefestete Organisation des „Musikpädagogischen Verbandes", der sich 1903 konstituierte, ist sie geschaffen und arbeitet auf Grund von Satzungen, einer detaillierten Prüfungsordnung, eingesetzten Prüfungskommissionen, Zeugnissen und Diplomen genau nach dem Muster der staatlichen, wissenschaftlichen Prüfungen. Die im letzten Jahre in Berlin, Breslau, Braunschweig und Stettin im vorgeschriebenen Modus bereits stattgefundenen, von schönen Erfolgen gekrönten Prüfungen haben den Beweis für die richtigen Grundprinzipien der Organisation erbracht und dem Verbande festen Ankergrund und weitgehende Sympathien erobert.

Für die Hebung unseres gesamten Musiklehrstandes hat die Einführung dieser Prüfung weittragendste Bedeutung: sie verbürgt uns die Heranbildung einer jungen Lehrergeneration, die neben ihrem Fachstudium sich gründliche methodische, pädagogische und musikwissenschaftliche Kenntnisse erworben hat und sich dem bisher ratlosen Publikum gegenüber durch Zeugnisse und Diplome, von einer tonangebenden Körperschaft erteilt, vor den wilden Elementen auszeichnet.

Die abgelaufene Zeitperiode brachte unserer Zeitschrift Gelegenheit, sich an einer weiteren grossen Kulturaufgabe zur Förderung der Kunst tatkräftig zu beteiligen. Seit längeren Jahren war man sich in kompetenten Kreisen bewusst geworden, dass die Schuld an dem Niedergang der Volksmusikpflege zum grossen Teil in der mangelhaften Handhabung des Schulgesanges beruhe. In zahlreichen Artikeln, Schriften pp. ertönten die Klagen, ohne dass ein nennenswerter Vorstoss zur praktischen Abhilfe geschah. Auch hier war es die „Musik-Sektion", die die Initiative ergriff. Sie hatte durch eine im Jahre 1901 eingesetzte Kommission eine Petition zur „Reform des Schulgesanges an den Mädchenschulen" ausgearbeitet, die hauptsächlich in der Bitte einer erweiterten Heranziehung der weiblichen Lehrkraft für den Gesangunterricht an den Mädchenschulen kulminierte. Einen greifbaren Erfolg hatte die damals den Ministerien aller Bundesstaaten eingereichte Petition nicht zu verzeichnen. — Gleich nach seiner Konstituierung übernahm der Musikpädagogische Verband die Vorarbeiten für die Reformen des Gesangunterrichts an den Knabenschulen, und beiden Verbänden konnte der „Kl.-L." sich durch fortlaufende Publikationen von Lehrplänen, Prüfungsordnungen, Entwürfen zu Fortbildungskursen, Anträgen für Fachprüfungen usw. in den von ihm im Jahre 1904 neugeschaffenen Beiheften „Lehrpläne—Lehrziele" helfend zur Seite stellen. Die theoretischen Erörterungen und Beratungen innerhalb der Kommissionen wurden dadurch in die Praxis übertragen und einem weiten Interessentenkreise zur Beurteilung und Stellungnahme übermittelt. So sammelte sich ein schätzenswertes Material, das vielfach den beiden in diesem Jahre dem Preussischen Kultusministerium eingereichten Petitionen als Grundlage diente und als Anlage beigefügt werden konnte.

Beiden Zweigen der Reformbestrebungen stellte sich der Regierungsvertreter Prof. Adolph Schulze auf dem letzten Kongress, Ostern 1906 mit äusserstem Wohlwollen gegenüber, er ver-

sprach, Schulter an Schulter mit den vom Staate einzuberufenden Kommissionsmitgliedern für die geforderten und auch von ihm als notwendig erkannten Reformen zu kämpfen.

So darf man der Lösung dieser für die Zukunft unserer Kunst vielleicht wichtigsten Aufgabe mit gesteigertem Vertrauen entgegensehen, und der „Kl.-L." macht es sich zur Pflicht, in beständiger Fühlung mit allen Fortschritten zu bleiben. Eine rationelle Hebung des Schulgesangunterrichts bedeutet eine gleiche für die gesamte Musikpflege; Wert und Bedeutung, Lust und Liebe zur Musik würde in den Kindesseelen lebhafter geweckt und die Musiklehrenden der Bildungsanstalten und des Hauses fänden einen weit empfänglicheren und besser vorbereiteten Boden zur weiteren Ausbildung vor. In diesem Sinne hat der „Kl.-L." die Förderung des Schulgesanges seinem Programm hinzugefügt.

Im letzten Jahre sind zu den oben erwähnten Beiheften Serie I „Lehrpläne—Lehrziele" und der Serie II „Lehrmittel" noch die „Gesangspädagogischen Blätter" getreten, die, zunächst als Organ der „Kunstgesangs-Kommission" des Musikpädagogischen Verbandes gedacht, einen Mittelpunkt für den weiten Interessentenkreis der Gesangspädagogik in Theorie und Praxis bilden sollen. Sie haben sich in der kurzen Zeit ihres Erscheinens bereits zahlreiche Freunde erworben.

Für die nächste Zeit ist die kräftige Förderung der Beihefte Serie II „Lehrmittel" in Aussicht genommen, die Schriftleitung hofft dem ersten Heft bald andere aus den verschiedensten Gebieten unserer Kunst folgen lassen zu können.

Neben diesen auf die ideelle Seite unserer Kunst gerichteten Bestrebungen wurde die Sorge um das materielle Wohl nicht aus dem Auge gelassen. Von dem Gedanken ausgehend, dass die Liebe und Freudigkeit zu dem schweren Unterrichtsberuf nur lebendig gehalten werden könne, wenn der Unterrichtende sich in seiner sozialen Lage auf festem Grunde fühlt, hatte die Musik-Sektion, angeregt durch eines ihres Mitglieder, eine Kommission mit der Aufgabe betraut, die Vorarbeiten zur „Regelung der Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht" zu leiten. Der „Klavier-Lehrer" nahm die Frage im Programm seines Jubiläumsjahres auf und liess sie in einer Reihe von Artikeln von den verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchten. Sehr schnell kam die Angelegenheit in den Ortsgruppen der Musik-Sektion in Fluss, und die zuerst nur angedeuteten Richtlinien formten sich rasch zu festen Grundprinzipien. Durch die stete Veröffentlichung der in den Vereinigungen gepflogenen Erörterungen wurde die brennende Tagesfrage über den Kreis der Musik-Sektion hinaus in die weite Oeffentlichkeit getragen und zeitigte überraschend günstige Erfolge. Bald nach Jahresfrist lagen aus einigen 60 Städten Berichte vor, dass sich die Privatmusiklehrer und -Lehrerinnen zu festen Prinzipien auf Grund gedruckter Bedingungen geeinigt, und dass im allgemeinen das Publikum sich willig den neuen Anschauungen gefügt. — Die Bewegung ist seitdem in stetem Fluss geblieben, die Zahl der Städte, in denen sich die Musiklehrer der Reform angeschlossen, übersteigt jetzt bereits hundert. — Durch den Musikpädagogischen Verband wurden die Reformen auch auf die Konservatorien und die von ihnen angestellten Lehrkräfte ausgedehnt. Eine Umfrage hatte ebenso betrübende wie entwürdigende Zustände ergeben, sodass auch hier eine Regelung durch Mindesthonorare, Verträge usw. geboten war. Die von dem Verbande herausgegebenen „Verträge" grenzen Rechte und Pflichten der Direktoren und ihrer Lehrkräfte genau ab und erfreuen sich schon jetzt vielseitiger Verwendung.

Ueber eine weitere Fürsorge zur Sicherung des Alters unserer Standesgenossen erfolgt in einer der nächsten Nummern ein besonderer Bericht.

Die kurze Umschau zeigt lebendige Bewegung auf allen von unserer Zeitschrift vertretenen Reformgebieten. So kann der „Kl.-L." mit vollem Vertrauen in seinen 30. Jahrgang eintreten, gepaart mit dem ernsten Wollen, der Kunst und ihrer Lehre wie bisher zu dienen in treuer Hingabe und in treuem Beharren an den gestellten Aufgaben.

Vom Menschen Richard Wagner.

Nach der Lektüre seiner „Familienbriefe"

von

Dr. Karl Storck.

Richard Wagner's Leben ist doch wohl der merkwürdigste Entwicklungsgang, der einem grossen Genie bestimmt gewesen. Es gibt tragischere Lebensläufe, tragischer deshalb, weil sie sich äusserlich in absteigender Linie bewegen, während Wagners Lebensgang an seinem Ende das Thronen auf der Höhe sieht. Aber ich glaube nicht, dass es ein an Kämpfen reicheres und auch ein leidvolleres Leben gegeben hat, als das Richard Wagner's. Es ist ja noch heute sehr schwierig gegen eine äusserliche Betrachtung dieses Lebens anzukämpfen. Wir sind es noch immer gewohnt, nicht nur in Gesprächen, sondern auch in der gedruckten Literatur über den Menschen und die Persönlichkeit Richard Wagner's auch dort abfällige oder doch zweifelhafte Urteile zu hören, wo er als Künstler anerkannt ist. Ich denke mir, dass das vielfach die letzte Selbstverteidigung für jene ist, die seinerzeit den Künstler bekämpft haben. Andererseits ist ja nun auch nicht zu verkennen, dass viel von dieser Gegnerschaft oder, wie man wohl eher sagen sollte, von dieser Zurückhaltung gegenüber der Persönlichkeit Richard Wagner's Rückschlag und Gegenwehr ist gegen den Kultus, den seine enge Gemeinde mit ihm treibt. Bis ein derartiger Kultus einer Persönlichkeit alles das abstreift, was an persönliche Schmeichelei, an Götzendienst erinnert, muss eine längere Zeit vorübergehen. Man kann das deutlich bei G o e t h e beobachten. Heute ist Goethe für uns geradezu zum Begriff geworden, und zwar in seiner individuellen Persönlichkeit ein Begriff, sodass man mit dem Bekenntnis zu Goethe geradezu eine Weltanschauung verknüpfen kann. Eine solche Stellung wird niemand mehr dahin missdeuten, dass hier irgendwelche andere Interessen oder auch nur die direkten, fast möchte ich sagen körperlichen Beziehungen von Mensch zu Mensch mitsprechen. Wenn man die Literatur bis 1860 verfolgt, so kann man deutlich erkennen, wie sich auch die ernstesten Goetheverehrer gegenüber dem Gehaben einzelner Goethianer — man gestatte mir diese entsprechende Wortbildung — verhalten.

Bei R i c h a r d W a g n e r wird sich ein unbefangenes, ruhiges Verhältnis noch viel später einstellen, weil Wagner's Leben so sehr Kampf war. Dabei naturgemäss nicht bloss Kampf für die eigene Sache, sondern Bekämpfung dessen, was ihm falsch erschien. Es kommt so leicht, dass wir bei Wagner die Vorstellung einer Einengung erhalten, während das Wunderbare bei Goethe stets die Wirkung in die Weite und in die Breite ist und wir bei ihm immerwährend das Weltumfassende spüren. Auch hier sollen wir nicht übersehen, wieviel die Zeit gewirkt hat. Auch Goethe wusste ja kräftig zu bekämpfen, und er hat oft gekämpft, wo wir diese Bekämpfung als unrecht, als Verkennung oder Enge empfinden. Es liesse sich aus Goethe's Schriften über Kunst eine nur mit seinen Worten zu belegende Kunstlehre zusammenstellen, deren Einseitigkeit und schroffe Parteinahme geradezu entsetzen würde. Natürlich gäbe diese Kunstlehre ein falsches Bild von Goethe's Gesamtanschauung. Wir müssen gerade bei diesen unvergleichlich lebendigen Naturen, die stets schaffen, stets aufnehmen, stets sich entwickeln, die Gesamtheit ihres ganzen Tuns oder Meinens, ihrer ganzen Persönlichkeit zusammennehmen. Das wird eine künftige Zeit auch Richard Wagner gegenüber tun. Und wenn man erst erfasst hat, wie eng ineinandergreifend seine theoretischen Schriften und sein künstlerisches Schaffen sind, wenn man eingesehen haben wird, wie die theoretischen Auseinandersetzungen die Enge, die Umfriedung des Raums für die eigene Betätigung bedeuten, während das Schaffen dann weltumfassend in die Weite und Breite strebt, wenn man des ferneren dazu all' die brieflichen und Gesprächsäusserungen Richard Wagner's und sein ganzes Persönlichkeitsverhalten nehmen wird, so wird auch hier ein ganz anderes — und zwar ein wertvolleres — Menschenbild erstehen, als es heute die rückhaltlosen Anhänger wie die mehr zurückhaltenden Würdiger von Wagner sich gestalten.

Es bleibt nun kein Zweifel, dass die Erkenntnis der Persönlichkeit Wagner's schwieriger ist, als die eines anderen unserer Grossen. Wagner ist in einem Masse Oeffentlichkeitsnatur gewesen, wie sie bei Deutschen nur

selten vorkommen. In unserer Kunstgeschichte weiss ich eigentlich nur Schiller und Händel ihm zu vergleichen. Auch diesen beiden fehlt eigentlich die Intimität, auch sind sie im denkbar höchsten Sinne des Wortes Theatraliker, d. h. Menschen, die ihr Innerstes und Bestes nach aussen ausstrahlen, und zwar mit der ausdrücklichen Absicht, dass es von der breiten Oeffentlichkeit gesehen, aufgenommen und erfasst wird. Bei Schiller wirkt dieses Verhältnis nicht so stark, weil bei ihm alles Lyrische zurücktritt hinter die Idee, er ist in solchem Masse Menschheitslehrer und Menschheitsprediger, dass er von sich selber dabei, vom ureigensten persönlichen Erleben fast nichts mitzuteilen braucht. Seine Persönlichkeit versteckt sich hinter dem Gedanken, hinter der Ethik seiner Werke, genau so, wie sich die Persönlichkeit eines Shakespeare versteckt hinter den Menschen, die er gewissermassen bloss eingefangen hat, und die er sich nun vor uns ausleben lässt. Auch bei Händel ist das Verhältnis viel einfacher, als bei Wagner. Händel fehlt im Gegensatz zu Schiller das Bedürfnis nach der Bekundung einer Weltanschauung. Er ist, trotzdem $^9/_{10}$ seines musikalischen Schaffens die Verbindung der Musik mit dem Worte zeigt, nur Musiker, und zwar von einem so klaren und kampflosen Empfinden, dass er die typischen Figuren, die die Mythologie und klassische Heroengeschichte der damaligen Oper darbot, und später dann sogar das grosse, breite Volk zum Träger seiner Empfindungen machen konnte.

Viel verwickelter liegt der Fall bei Richard Wagner. Er ist nicht nur der erste eigentliche Allkünstler, den wir haben, der erste Künstler, für den es nicht mehr Künste, sondern Kunst gibt, sondern diese Vereinheitlichung, diese Ineinanderdrängung offenbart sich noch dahin viel weiter, dass er selber nur insofern Künstler ist, als für ihn die Kunst wieder die natürlichste Ausdrucksweise für Kultur darstellt. Es kommt ihm garnicht darauf an, eine kleinere oder grössere Zahl von Kunstwerken zu schaffen, sondern er will durch seine Kunst gewissermassen andere Menschen bilden. Deshalb hat er niemals daran gedacht, mit seiner Kunst einen Schmuck des vorhandenen Lebens zu geben, und sei es auch der höchste, sondern sie sollte selber lebengestaltend wirken.

(Schluss folgt.)

Hugo Kaun: Quartett Dmoll
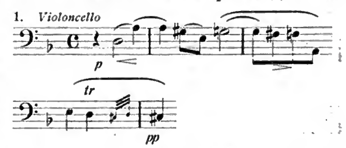
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Besprochen von
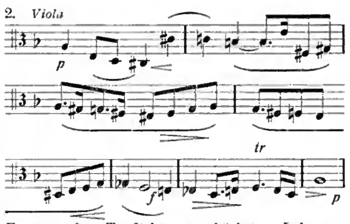
Eugen Segnitz.

Hugo Kaun's D-moll Streichquartett (op. 41) hat auf der letzten „Tonkünstlerversammlung" zu Essen den lebhaftesten Beifall gefunden und förmlich Aufsehen erregt, Aufsehen — weil die Hörer hier eine auffallend schöpferische Kraft empfanden und einer Melodik begegneten, die in ihrer schönen Natürlichkeit und nachhaltigen Wirkung etwas Neues und Unerwartetes war. Kaun's Quartett ist eine jener Kompositionen, die gleichsam geschrieben werden musste, ein Gelegenheitsgedicht im Sinne Goethes, worin sich äussere Erlebnisse und innerliche seelische Komplikationen in Töne umsetzten. Das Werk wurde in der Einsamkeit fern von der Heimat geschrieben und gerade dies verleiht ihm sein eigentümliches, im höchsten Grade individuelles Gepräge. Die drei Sätze sind erfüllt von Empfindungen der Wehmut und Sehnsucht, die sich im Mittelsatze mit seinem lebhaftest erregten Scherzo in Gefühle innerlicher Freude und Gewissheit kommender Erfüllung umwechseln. Auch in seiner äusseren Erscheinung unterscheidet sich Kaun's Quartett von anderen, indem zwei langsam gehaltene Ecksätze jenes Scherzo umgrenzen.
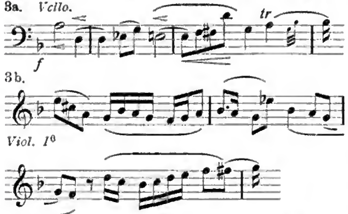
Der erste Satz („Sehr ruhig, mit innigster Empfindung", D-moll c) ist eine Fuge strenger Form, aber von erstaunlicher Kühnheit des Gedankenaustausches und selten schönem melodischen Lineament. Das Haupttema (1) fixiert
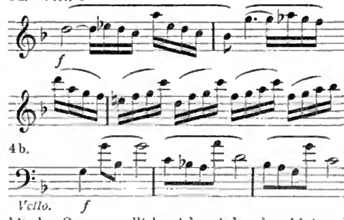


die Stimmung des ganzen Satzes: unverhohlene Trauer und niederdrückende Melancholie sind die Signatur, die auch im Kontrapunkt der Viola in konsequentester Weise wiederkehren und die angestrebte Stimmung noch weit mehr vertiefen (2).
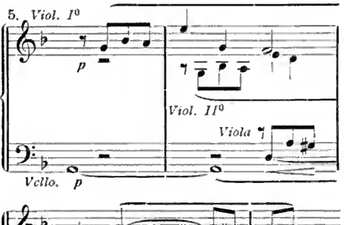


Es muss dem Tondichter zu höchstem Lobe gereichen, dass man nirgends so recht auf das Gesetzmässige der Fuge hingewiesen wird, sondern alles sich in völlig freier Weise entwickelt und aus dem einen thematischen Keim hervorwächst. Jede einzelne der vier Stimmen ist absolut selbständig, immer rein gesangmässig gehalten und die Führung selbst von wahrhaft künstlerischem Ebenmasse. Dies tritt auch im weiteren Verlaufe in Erscheinung, wo (3, a und b) das Violoncello das Thema kraft-

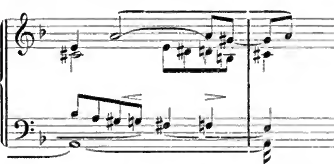


voll und energisch in der Umkehrung anschlägt und die Primgeige (in Verbindung mit der zweiten Violine) in leiser, aber unverkennbarer Erregung das musikalische Gegengewicht bietet. Alsbald ist es, als ob alle Wünsche sich immer lebhafter äussern und auf einen gewissen Punkt hinstreben möchten — auf kurze Zeit beginnt ein freies Tonspiel sich zu regen, die erste Violine ergeht sich in leidenschaftlichen Quartolen und sehnsuchtsvoll (4, a und b) ruft das Violoncello mit einem höchst charakteristischen Oktavenschritt immer dazwischen,
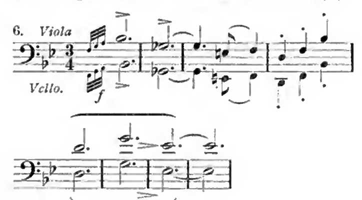


bis das Ganze endlich sich wieder beruhigt und auf der Dominante der Haupttonart zu einem Ruhepunkt gelangt. Die Stimmung des Anfangs mit ihrer Resignation und verinnerlichtem Schmerzempfinden kehrt in der breit ausgeführten Coda wieder. Die Primgeige stimmt (5) mit feierlicher
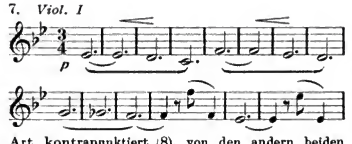




Ruhe ihr Thema an, das die zweite Geige und die Viola unverzüglich nachahmen, während das Violoncello sich mit dem rein harmonischen Fundament begnügt und nur einmal, da aber ziemlich energisch und bedeutend, das schöne Hauptthema in Erinnerung bringt. Denkt man an die Charfreitagsstimmung im dritten Akte des Parsifal, so hat man ungefähr ein Bild davon, was der erste Satz von Kann's D-moll-Quartett an reinem Gefühlsinhalte enthält.

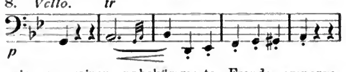
War hier vieles, ja beinahe alles grau in grau gemalt, so stellt sich der folgende Satz („Sehr lebhaft, mit innerlicher Freude", B-dur, $^3/_4$) in viel lebhafteren, intensiv leuchtenden Tonfarben dar, wenn schon nicht zu verkennen ist, dass gleich mit dem ges des zweiten Taktes im Thema (6) (in
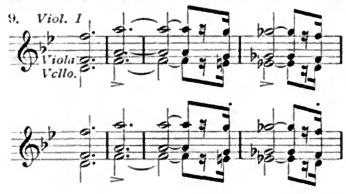


leichter Hindeutung auf das B-moll) ein schmaler Schattenstreifen über den angestimmten freudigen Gesang fällt. Seiner selbst gewiss und beinahe trotzig strebt das Thema empor, aber gleich darauf hebt die erste Geige eine freudenvolle, innige Melodie (7) an, die vom Violoncello fast in neckischer



Art kontrapunktiert (8), von den andern beiden Instrumenten einfach harmonisch gestützt wird. Nicht lange und alle Instrumente beteiligen sich
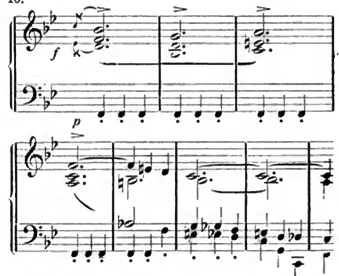


wie zu reiner, unbekümmerter Freude emporgetragen. Ein zweiter neuer Seitengedanke tritt auf, fast noch schärfer umrissen als sein Vorgänger und



rhythmisch von grosser Bestimmtheit und Kraft (9), sodass der Charakter des Scherzo zu entschiedenster Ausprägung gelangt. In der Folge macht sich ein starkes chromatisches Moment bemerkbar, dem ein hübsch melodisches, in Sextakkorden fortschreitendes Motiv (10) für den Augenblick halt gebieten möchte. Aber es geht unaufhaltsam vorwärts, von Modulation zu Modulation,

10.



bis das Hauptthema endlich vom Violoncello fest und sicher in Des-dur angestimmt wird, worauf das Ganze in immer schneller werdendem Zeitmasse dem ersten Schlusse zueilt.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Das Hoftheater in Braunschweig hat sich um die deutsche Opernbühne ein grosses Verdienst erworben, indem es sich durch Mühen und Kosten nicht abschrecken liess, die grosse Oper eines der Oeffentlichkeit noch wenig bekannten Komponisten aufzuführen. Der Wagemut wurde belohnt durch den schönen Erfolg, den Viktor Hansmanns „Nazarener" errungen haben. Aber der Erfolg bedeutet viel mehr. Wir haben nach meiner Ueberzeugung hier endlich wieder einen wahrhaften Musikdramatiker. Darum sei an dieser Stelle eine eingehendere Würdigung versucht, die mir freilich erschwert ist, da weder die Partitur noch ein Klavierauszug gedruckt vorliegt.

Der Stoff der „Nazarener" ist der Novelle „Die Toteninsel" von Richard Voss entnommen. Der Textdichter K. W. Marschner hat sich zwar manchen geschmacklosen Vers geleistet, hat des ferneren die novellistische Grundlage nicht zu überwinden vermocht, wohl aber ist es ihm gelungen, den Stoff dramatisch sehr günstig für eine Oper zu gestalten. Die Geschehnisse sind fast durch die Augen verständlich. Prächtige Bilder liegen in der Natur des Stoffes, und musikalisch besonders günstig ist es, dass die Mehrstimmigkeit des Gesanges natürlich aus den Geschehnissen herauswächst. Einige psychologische Schwächen der Charakterentwicklung vermag leider auch die Musik nicht zu verdecken; aber die Gesamteinstimmung des Hörers ist so, dass er diese wunderbaren seelischen Wandlungen gläubig hinnimmt. Diese erste Zeit des jungen Christentums brachte ja in der Tat auch überraschende Wendungen des hoch erregten Seelenlebens. Die Freudigkeit, mit der die Christen in den Tod gingen, wirkte fanatisierend. Bei Tullus und Acca, den Kindern zweier Priester der Toteninsel, liegt die Erklärung näher, in ihrer Liebe. Tullus trieb der Tatendrang nach Rom, wo er seinem Vater, dem Jupiterpriester, in der Verfolgung der Christen beistehen will. Acca begleitete den Genossen der Kindheit. Diese Flucht von der Heimat entschleiert ihr ihre grosse Liebe,

die nun mit ihren Flammen auch über Tullus zusammenschlägt. Wegemüd suchen sie in einer Höhle Rast; der Zufall führt sie in eine der von den Christen benutzten Katakomben. Durch frommen Gesang aus dem Schlaf geweckt, fühlt sich Acca unwiderstehlich zu der Schar hingezogen; Tullus aber verrät in verblendeter Wut die Christen den haschenden Prätorianern. Zu spät sieht er ein, dass nun auch Acca verloren ist, die gemeinsam mit den anderen gefangen wurde. In rasender Pein irrt er in Rom herum. Das einzige Mittel, zu Acca zu gelangen, ist, Christ zu werden. So schlendert er Nero beim Feste der brennenden Fackeln den Fluch ins Gesicht und singt das Lob des Christengottes. Nun harrt er mit Acca und der Christengemeinde vereint des Todes. Aber der Jupiterpriester lässt seine Kinder nicht als Christenmärtyrer sterben. Im Kerker reicht er ihnen den Gifttrank. Ein Schlussbild zeigt ihn, wie er auf einem Kahn die blumenüberdeckten Leichen des Paares nach der Toteninsel steuert.

Trotz des Vielerlei der Geschehnisse ist das Ganze ein Lied der Liebe. Im ersten Akte die lustige Liebe zweier Kinder; im zweiten die Liebe hell auflohender Leidenschaft; im vierten die ernste Hingabe, das Ineinandersein für alle Zeit im Anblick des Todes. Nur der dritte Akt trägt mit seinen wild bewegten Volksszenen einen anderen Charakter.

Der Komponist fand den Vorteil einer immer gehobenen, also dem musikalischen Ausdruck natürlich entgegenkommenden Stimmung Dafür lag die Gefahr der Eintönigkeit nahe, zumal, da die aufeinander platzenden Gegensätze der Oper stets dieselben der heidnischen und christlichen Welt sind.

Aus dieser Erkenntnis hat Hausmann die beiden Welten auch zu Grundpfeilern seiner Vertonung gemacht: sie umklammern mit ihren zwei Motiven das ganze Tongewoge. Ein Hinaus aus diesen Mauern gibt es nicht. Innerhalb der Ummauerung herrscht dafür stete Bewegung von leisem Geplätscher bis zu sturmgepeitschter Aufgeregtheit. Leitmotive gibt es nicht, aber Charaktermotive, d. h. Wendungen, die bei gewissen Gefühlsstimmungen sich einstellen, die auch an den einzelnen Personen als individuelle Redeweise haften. Das Orchester steht der Welt des Einzelnen als Gesamtheit gegenüber: Makrokosmos gegen Mikrokosmos. Es ist für sich eine Welt, selbständig für sich, nicht etwa Stütze der oben singenden und handelnden Menschen, aber auch nicht Vertiefung und Bereicherung ihres Redens und Handelns, sondern einfach die Welt, in der jene stehen. Das drückt sich wunderbar künstlerisch naiv aus in einer besonders hervortretenden Orchestrierungsart, bei der sehr hoch gehaltene Geigenstimmen gegenüber tiefem Blaswerke stehen. Ich hatte immer das Gefühl, als spanne ein Ewiges die Arme aus: „Ihr seid alle meine Kinder, ihr seid alle aus mir und in mir.“

Es ist seit fünfzehn Jahren kaum eine bedeutendere musikdramatische Neuschöpfung auf die Bühne gekommen, die ich nicht kennen gelernt hätte. Aber ich habe in der ganzen Zeit nicht einmal so das Gefühl gehabt, einer urmusikalischen Natur gegenüber zu stehen, wie hier. Ich sage absichtlich nicht: absolut musikalisch. Das würde nicht treffen. Ich kann mich als Vergleich nur etwa auf Bruckner berufen, der als rückhaltloser Verehrer der „dichterischen“ Vertonungsweise Richard Wagners seine ur- und nurmusikalischen Symphonien schuf. Ich könnte bei weiter ausgreifender Untersuchung dem Problem wohl näher kommen; es lösen zu können, getraue ich mich nicht. Aber ich sehe es ganz deutlich: sehe und fühle Bruckner und Brahms als scharfe Gegensätze, trotzdem sie beide urmusikalische Naturen sind, trotzdem ihre Werke aus nur musikalischem Boden erwachsen. Bei Hausmann wird die Frage noch verwickelter, weil er eine Oper schreibt, und weil er dabei durchaus Dramatiker ist. Oder liegt gerade hier die Lösung, auch für Bruckner? Es gibt eine ungeheure innere Dramatik, die äusserlich als subjektives Lebensbekenntnis eines Einzelmenschen auftritt. Joh. Seb. Bach ist so; im Grunde auch Goethe. Ich möchte von synthetischen Naturen reden; sie sehen kein Nacheinander (Epiker), auch kein Nebeneinander (Drama), sondern nur das Ineinander. Alles Nach- und Nebeneinander ist für sie nur ein Vorzustand des Ineinanders.

Ich glaube: ich rühre hier an den tiefsten Unterschied zwischen Musik- und Wortdrama, und es liesse sich das wohl am Dichterproblem Richard Wagners erweisen. Das Wesen der Musik ist Symphonie, Zusammenklang, Ineinandergehen von Gegensätzen. Das gilt doch natürlich ebenso geistig und seelisch, wie in rein tonlicher Hinsicht. Das Drama Shakespeares will nicht ausgleichen, nicht verbinden und durch Verbindung ein Höheres oder Weiteres schaffen, sondern überwinden. Sieg des Starken. Bei der Musik werden eigentlich immer erst die Kinder glücklich. Am Ende jeder Beethovenschen Symphonie erblüht dem Meister der Blick ins gelobte Land. Lange sieht er hin, beseligte Zuversicht erfüllt sein Herz; aber gleich Moses darf er selbst das Land nicht betreten. Für ihn erneut sich der Kampf mit jedem Tage. (Die Sonaten und Kammermusikwerke sind dessen Zeuge.) Diese Wiederholung, die stete Neuaufnahme des gleichen Problems ist in keiner andern Kunst möglich als in der Musik. Hier ist die Natur höchste Notwendigkeit. Denn nicht im Erschlagen der Gegensätze liegt hier der Sieg, sondern im Fruchtbarmachen für sich selbst. Es geht in der Beethovenschen Symphonie kein Thema zugrunde. Am Ende steht nicht der Held (Thema A) als Sieger an der Bahre (Thema B): sondern es ist ein neuer Mensch aus beiden geworden (Thema C).

Ich musste hier etwas ausholen, um zu zeigen, dass urmusikalisch keineswegs mit absolut

musikalisch sich deckt. Es gibt ein dichterisches Urmusikalischsein; dichten im Sinne von Entwicklung gestalten (die bildenden Künste können nur Zustände gestalten). Brahms ist im Gegensatz zu Beethoven absolut musikalisch, weil er die formalen und seelisch-geistigen Möglichkeiten eines Gegebenen darlegt, aber kein Neues, über alledem Stehendes schaf t.

Hausmann ist eine urmusikalische Natur. Sein dramatisches Fühlen ist symphonisch, von vornherein dahinstrebend, aus einer Vielheit die hohe Einheit zu gestalten. Das Textbuch mit seinem epischen Charakter wirkte ihm entgegen, sonst würde das viel klarer hervortreten. Ich kenne keine Oper, bei der die kontrapunktische Polyphonie so mit innerer Notwendigkeit zum herrschenden Stilprinzip wurde, wie hier. Und zwar diese Polyphonie nicht nur im Orchester, wo wir sie neuerdings als gegebenen Stil gewohnt sind, sondern auch beim Gesangsteil und zwischen Orchester und dramatischem Gesang auf der Bühne. Es ist prächtig zu beobachten, wie er keines der einmal auftauchenden Themen wieder fallen lässt, wie er überhaupt mehr durch Wandlung des einmal gegebenen Materials weiterkommt als durch Hinzufügung eines völlig Neuen. Nur Kurzsichtige können daraus auf Erfindungsarmut schliessen — angesichts der Erfindungskraft, die sich im Vorhandenen bekundet —; andere mögen lieber an einen Erfindungsriesen wie Händel denken, der dieselben Themata immer wieder aufnahm, bis er das Gefühl hatte, sie völlig ausgeschöpft zu haben, geistig wohlverstanden, nicht formal. Letzteres macht ja auch jeder Variationenhandwerker.

Bei Hausmann ist diese stete Einstellung auf das symphonische Endziel so stark, dass er trotz seines starken dramatischen Wirklichkeitsempfindens, trotz eines sichern Instinktes für das Dramaturgische, gegen beides grob fehlt, sobald er eine musikalische Bereicherung für diese symphonische Lösung der ganzen dramatischen Idee erhält. Je ein Beispiel zum Beleg. Acca und Tullus machen seelische Wandlungen durch, die gerade weil sie äusserlich fast plötzlich eintreten, um so sorgfältiger innerlich vorbereitet werden müssten: novellistisch psychologische Feinarbeit ist hier geboten. Der Textdichter hat alles Psychologische völlig bei Seite gelassen. Hausmann für den ersten Blick auch, da er ja immer eilig dem Texte folgt. Dennoch ist bei ihm, gerade aus seiner symphonischen Art heraus, die psychologische Vorbereitung musikalisch gegeben. Accas ganzes Wesen ist Liebe, hingebende Liebe — diese steigert sich, musikalisch aus derselben Grundlage, von der kindlich-schwesterlichen Zuneigung zur leidenschaftlich erfassenden Kraft der Braut und endlich zur Erde und Tod überwindenden Liebe zur Menschheit. Aehnlich Tullus, nur dass hier das Verlangen nach der Tat hinzukommt. Zur Tat wird ihm schliesslich die Hinopferung seines Lebens. Es ist also durchaus berechtigt, wenn diese in musikalisch verwandten Formen sich vollzieht, wie das Hinausstürmen des Jünglings. — In dramaturgischer Hinsicht lehrreich ist eine Szene des dritten Aktes, die die Liebe eines Germanen zur vornehmen Römerin Fulvia darstellt. Die Szene steht im Textbuch ohne jeden Zusammenhang, ohne alle Beziehung, als in jeder Hinsicht belanglose Episode. Aber die begehrende rein sinnliche Liebe Fulvias ist das Gegenspiel der hingebenden Liebe Accas. Musikalisch wird also dieses Element fruchtbar für die symphonische Entwicklung der inneren Dramatik.

Hausmanns Tonsprache ist von jener selbstverständlichen Eigenart, die nicht ängstlich jeden möglichen Anklang zu vermeiden sucht, weil der Komponist eben das natürliche Gefühl hat, seine Eigensprache zu reden. Als echter Dramatiker gibt er in den Singstimmen Sprachgesang; aus dem Stoff ersteht der häufige Anlass zur gleichzeitigen Verwertung mehrerer Stimmen und grosser Chormassen. Auch die Orchestrierung ist durchaus selbständig; es ist für Hausmann zum Glück geworden, dass er nicht viel in Verbindung mit Orchestern steht. Seine Instrumentation ist bewusste Charakteristik, ist aber gleichzeitig natürlichste Sprechweise des Komponisten. Ich war überrascht über den Wohlklang; die Farbigkeit löste die Härten der harmonischen Linienführung.

Ich bekenne mit froher Zuversicht als meine Meinung: Wir haben hier einen wahrhaft berufenen Musikdramatiker, es liegt bei ihm in ernster, nur dem Höchsten zu gewendeter Arbeit, sich als auserwählt zu bewähren.

Das am 9. Dezember in der Lutherkirche zum Besten der Armen der Gemeinde stattgefundene Konzert nahm einen vortrefflichen Verlauf. Mr. Jason-Moore, Organist der hiesigen amerikanischen Kirche, Schüler Franz Grunicke's leitete es mit Bach's „Toccata und Fuge", d-moll, ein und erwies sich durch sein klares Spiel und durch die künstlerische Durcharbeitung der Komposition, als feinsinniger Bach-Spieler. Zwei Werke der modernen Orgelliteratur „Pastorale" von Spinne, „Capriccietto" von Lemaigre und der 1. Satz der III. Orgelsonate von Guillmant zeigten ihn auch diesen Aufgaben gewachsen. Unterstützt wurde das Konzert durch die vortreffliche Sängerin Frl. Mathilde Gilow, sie sang Händel's Arie aus Josua „O hätt' ich Jubals Harf'", Rob. Radecke's Lied „Wenn der Herr ein Kreuze schickt" und das alte Weihnachtslied „Schlaf wohl, du Himmelsknabe du" in der Reimann'schen Bearbeitung. Als vollendeter Künstler betätigte sich Herr Julius Ruthström; Reger's d-moll Violinsonate und „Air" von Bach brachte er in ausgezeichneter, meisterhafter Weise zum Vortrag. Die Begleitung der Gesang- und Violinnummern lag bei Herrn Franz Grunicke in den besten Händen.

M. D.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Konservatorinm Klindworth-Scharwenka beging am 18. nnd 19. Dezember die Feier seines 25jährigen Bestehens dnrch zwei Festkonzerte im Beethovensaal nnd ein an das letztere sich anschliessendes Bankett. Die ans Anlass der Feier von Dr. Hngo Leichtentritt herausgegebene „Denkschrift" schildert Entstehen, Entwicklung nnd Nengestaltnng der im Jahre 1881 von Prof. Xaver Scharwenka gegründeten Anstalt. Mit den trefflichsten Künstlern der Zeit in's Leben gerufen — es seien nnr die Namen Ph. Rüfer, Albert Becker, Heinrich Grünfeld, Emile Sanret, Fritz Strnss genannt —, war der Schwerpnnkt znnächst anf die Erziehnng des Schülers znr solistischen Tätigkeit gerichtet, die damals im Znge der Zeit lag. Erst später, mit dem Wandel der Anschannngen, die in den Zielen der mnsikalischen Erziehnng sich geltend machten, wurde der gesamte Unterricht auf eine breitere Basis gestellt nnd den Mnsikwissenschaften eine grössere nnd erweiterte Bedeutung eingeräumt. Letzteres ist besonders der Fall, seit im Jahre 1905 Kapellmeister Robert Robitschek in das Direktorinm eintrat, der einerseits als Fachmann bestrebt ist ein Orchester zu schaffen, das als ernst zu nehmende musikalische Körperschaft gilt, andererseits dem Ansbau des Seminars zur Ausbildung für den mnsikalischen Lehrbernf, gemäss den Beschlüssen des „Mnsikpädagogischen Verbandes" sein volles Interesse znwendet. Das von ihm geleitete Schülerorchester legte in dem ersten Festkonzert bereits hocherfrenliche Proben der erworbenen Tüchtigkeit in schwierigen Anfgaben ab, — Wagner's „Kaisermarsch", dem sich der Chor des Konservatorinms zngesellte, kam frisch nnd schwungvoll zu Gehör, ausserdem spielte es Philipp Scharwenka's formschöne, klangvolle „Symphonie" in D-moll, op. 96 nnd begleitete das „Klavierkonzert" in Cis-moll von Xaver Scharwenka, das der Komponist selbst mit Fener und Hingabe vortrug. Im zweiten Konzert bewiesen eine Reihe Schüler durch vorgeschrittenes Können die vorzügliche Leitnng ihrer Lehrer, zwei Zöglinge der Violinklasse Issay Barmas, zwei ans den Klavierklassen der Herren Anton Foerster und Mayer-Mahr und nenn zu dreistimmigen Kanons vereinte Damen aus der Klasse Anton Sistermans errangen sich reichen nnd wohlverdienten Beifall von den zahlreich versammelten Gästen. Viele und kostbare Ehrengaben, von Lehrern, Schülern und Freunden gestiftet, wurden dem verdienten Begründer und dem leitenden Direktorium znteil.

Die bisherige Ruhoff'sche Mnsikschule in Göttingen ist zn einem Konservatorinm erweitert worden. Ausser der Ausbildung in den gesamten instrumentalen Fächern, Solo- und Chorgesang, den wissenschaftlichen Disziplinen, ist die Ausbildung von Mnsiklehrern und -Lehrerinnen in Aussicht genommen. Direktor des Konservatoriums ist Konzertmeister Hermann Rnhoff.

Dr. Walter Niemann, Mnsikschriftsteller, früherer Redakteur der „Nenen Zeitschrift für Musik" ist von Prof. Max Fiedler als Lehrer für Klavierspiel an das Hamburger Konservatorium bernfen.

Das Konservatorinm der Musik zu St. Johann-Saarbrücken führte am Totensonntag nnter Leitung seines Direktors Dr. Krome Mendelssohn's Oratorium „Elias" anf nnd bot damit in der Gesamtheit eine hervorragende Leistung. Besonders zeichneten sich die vom Direktor einstndierten Chöre durch schöne Klangwirkungen, rhythmische Schärfe und Kraft des Ausdrucks aus. Solistisch waren an der Aufführung beteiligt: Fr. Marie Bnrger-Mathys, Zürich, die Herren Fritz Kötz, Stuttgart nnd Fritz Haas, Karlsrnhe.

Die Königl. Musikschnle zn Würzbnrg führte am 7. Dezember unter Leitung ihres Direktors, Hofrat Dr. Kliebert, das Oratorinm „Franziskus" von Edgar Tinel anf. Als Solisten wirkten mit: Fr. Melanie Mehling-Wölfel, Fürth, die Herren Emil Pinks nnd Theodor Hess van der Wyk, Kiel.

Vermischte Nachrichten.

Der Königliche Musikdirektor, Professor Paul Schnöpf begeht am 1. Jannar 1907 sein 50jähriges Dienstjubiläum als Kirchenbeamter. Professor Schnöpf wurde vor 50 Jahren als Vorsänger nnd stellvertretender Organist an die Nicolaikirche berufen und im Jahre 1862 mit der Leitung des Kirchenchores an St. Petri betrant, in welcher Eigenschaft er noch heute in körperlicher und geistiger Frische tätig ist.

Professor Friedrich E. Koch's Oratorium „Von den Tageszeiten", welches am 29. November in Osnabrück mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt wurde, kam am 18. Dezember auch in Rotterdam vom Gemengd Koor unter der Direktion des Herrn G. Rijken zur ersten holländischen Aufführung, welcher Amsterdam in Kürze folgen wird. Professor Koch wohnte der Aufführnng bei.

Der neue Jahrgang des mit Unterstützнng des

K. K. Unterrichtsministeriums herausgegebenen „Musikbuches aus Oesterreich“ erscheint demnächst im Verlage von Carl Fromme, Wien. Das jetzt von Dr. Hugo Botstiber redigierte Musikbuch hat eine beträchtliche Vermehrung des Inhalts erfahren.

Der Finnländische Senat hat, wie aus Helsingfors berichtet wird, dem Komponisten Jean Sibelius einen jährlichen Ehrensold von 3000 finnl. Mark ausgesetzt.

Zur Feier seines 50 jährigen Bestehens führte der Caecilien-Verein zu Sondershausen — Direktor P. Gremmels — das Konzertdrama „Berina“ von Heinrich Schoene, den im Frühjahr verstorbenen Dirigenten des Bach-Vereins zu Eisleben, auf. Der Erfolg des neuen Chorwerkes war ein sehr warmer. Als Solisten waren beteiligt: Emil Pinks, Tenor, Emil Liepe, Bass, Frl. Feldmann, Sopran, und Frau Rahn-Rennebaum, Alt.

Der Kgl. Musikdirektor Fr. Reinbrecht in Greifswald ist zum 1. Musikdirektor an der Dreifaltigkeitskirche in Königsberg i. Pr. und zum Kgl. Musikdirektor an der dortigen Universität ernannt worden.

Der Kgl. Musikdirektor Wilhelm Wolff zu Tilsit veranstaltete daselbst die nachstehenden Konzerte: 4. November in der ev.-luth. Stadtkirche: „Luthercantate“ von Müller-Hartung, durch den Kirchenchor. 8. November. Konzert des Sängervereins unter Mitwirkung der Konzertsängerin Fräulein Brischar: „Rhapsodie“ von Brahms; „B dur-Klavierkonzert“ von Beethoven, gespielt vom Dirigenten; „Normannenzug“ von Bruch; „Das Ringlein sprang entzwei“ (Soloquartett und Chor) von Walther; „Zwiegesang“ (Soloquartett und Chor) von Kremser; „Morgengesang“ von Johannes Wendel; „Morgen im Walde“, von Hegar; Sololieder für Tenor und Bariton. 12. November: III. Abonnementskonzert mit Dr. Marx-Möller (Deklamation): Ouverture zu Cid, von Cornelius; „Nänie“ von Herm. Götz; „Schicksalslied“ von Brahms; Musik und verbindender Text zu „Manfred“ von Rob. Schumann. 25. November in der ev.-luth. Stadtkirche: „Jüngling zu Nain“, Cantate für Soli, Chor und Orgel von Rob. Schwalm, durch den Kirchenchor. Soli für Violoncello, Andante aus dem Konzert von Robert Schumann, Gebet von Wilhelm Wolff.

Der Stettiner „Musikverein“ feierte am 29. November sein 40 jähriges Bestehen. Der Dirigent, Musikdirektor Prof. Dr. Lorenz, welcher den Verein gegründet hat, war diesmal, mit Rücksicht auf die Feier, von seiner Gewohnheit, nur abendfüllende Werke darzubieten, abgewichen; es kamen zu Gehör „Hymne an die Kunst“ von C. Ad. Lorenz, „Abendmahlsszene“ aus „Parsifal“ und Bruckner's „Te deum“. Die Aufführung erwies sich wieder als eine sehr sorgfältig vorbereitete. Unter der lebendigen Direktion Prof. Lorenz' erreichten Chor und Orchester — die verstärkte Kapelle des Königsregiments — die höchste Prägnanz und Intensität des Ausdrucks. Als auswärtige Solisten debütierten Frau Bellwidt-Frankfurt a. M. und Herr Heydenbluth-Berlin. Der musikalische Festtag gestaltete sich zu einer herzlichen Feier des Vereinsdirigenten, dessen eminente, bleibende Verdienste um das Stettiner Musikleben allbekannt und gewürdigt sind.

Mitteilung.

Die Vorträge und Referate des 3. Musikpädagogischen Kongresses, April 1906, liegen jetzt gedruckt in Buchform vor und sind gegen Einsendung von Mk. 1,75 in Briefmarken (Ausland ausschliesslich Oesterreich-Ungarn Mk. 2,—) von der Geschäftsstelle des Musikpädagog. Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstr. 37 (nicht durch Buch- und Musikalienhandlungen), zu beziehen. Für die geehrten Subskribenten gestatten wir uns hinzuzufügen, dass das Buch nur gegen vorherige Einsendung des Betrages, resp. durch Nachnahme, geliefert wird.

Bücher und Musikalien.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1907.
Raabe & Plothow, Berlin.

Der bekannte und beliebte Kalender liegt uns im 29. Jahrgang in der bewährten Fassung und Ausstattung vor. Das aus 380 Städten des In- und Auslandes gesammelte und zusammengestellte Adressenmaterial ist mit möglichster Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit bearbeitet; willkommen ist das dem Schluss wieder zugefügte alphabetische Verzeichnis sämtlicher im Kalender aufgeführter deutscher Musiker, das als wesentliche Erleichterung zu schneller Orientierung dient. Der Kalender ist in zwei Bänden herausgegeben, der erste enthält, ausser dem Kalendarium den täglichen Notiz- und Stundenkalender, der zweite das Adressenmaterial, als Anhang einen Konzertbericht aus Deutschland und eine Liste der eingesandten Novitäten.

Deutscher Musiker-Kalender 1907.
Max Hesse, Leipzig.

Der im 22. Jahrgange erscheinende Deutsche Musiker-Kalender ist mit dem wohlgelungenen Porträt Manuel Garcia's, des Nestors der Gesangspädagogen, verschieden am 1. Juli 1906, 101 Jahr alt, geschmückt, dem eine kurze Skizze über Leben und Wirken des berühmten Meisters im Text hinzugefügt wurde, Stoff, Inhalt und Gruppierung ist in gleicher Weise wie früher gehalten;

ausser dem Kalendarium, Stundenplänen, Konzertbericht aus Deutschland, Adressbuch von 392 Städten —, (es ist bedauerlich, dass die kleineren Städte mehr und mehr fortfallen, in ihrer Aufnahme beruhte ein Vorzug des Deutschen Musiker-Kalenders —,) enthält er noch einen Artikel „Der Januskopf der Harmonie", aus der Feder Professor Dr. Hugo Riemann's.

Paul Zilcher, op. 40. „Dorfgeschichten".

Fr. Kistner, Leipzig.

Drei leichte, aber ungemein anmutige, frische und flotte Klavierstücke. Mit einem stimmungsvollen Sang „Abends unter der Linde" beginnt die Reihe, das kleine, in der Fassung so schlichte Musikstück ist von ausserordentlich intimem Reiz. Es folgt ein munteres Bild aus der „Spinnstube", zu dem Surren des Rades erklingt in der Unterstimme eine halb neckische, halb werbende Melodie. Den Beschluss macht ein lustiger „Kirmestanz". Die 3 Stückchen sind zum Vortrag für Schüler der Mittelstufen sehr zu empfehlen.

Hans Protiwinsky, op. 12. „Auf der Wanderschaft". 4 leichte Stücke.

Bosworth & Co., Leipzig.

In ähnlicher Schwierigkeit und gleich leichtem, flüssigem Klaviersatz ist Protiwinsky's Werk entworfen. Hier singt der „Wanderbursch" ein frohes, sorgloses Lied auf seiner Strasse, in No. 2 „Echo" ist das melodische Element sehr ansprechend, „Liedel", No. 3, hat einen innigen, sinnigen Zug; mit einem lustigen Kehraus „In der Schenke" verklingt die Reihe. Auch diese Stücke erfreuen durch ihre frische Natürlichkeit, gepaart mit schlichter, anheimelnder Melodik.

M. Enrico Bossi, op. 122. „Jugend-Album".

Carisch & Jänichen, Mailand.

Das feine, reizvolle Jugendwerk wurde schon vor Jahren bei seinem Erscheinen ausführlich besprochen und seine Einführung im Unterrichtsplan dringend empfohlen. Damals waren die das Werk einschliessenden 8 Stückchen in Einzelheften gedruckt, heut bietet es uns der Verlag in zwei modern und geschmackvoll ausgestatteten Bänden, als Zierde jeder Schulbibliothek. Die fünf Jahre seit der Veröffentlichung haben der künstlerischen Konzeption der Jugendstückchen nichts von ihrer Frische und ihrem Wert geraubt, sie seien darum hier wiederholt angelegentlichst empfohlen.

Nicolai von Wilm, op. 34. „Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Tänze".

Universal-Edition, Wien.

Das Werk, 18 Originalklavierstücke umfassend, ist schon vor längeren Jahren erschienen und liegt heute in instruktiver Neubearbeitung durch den Autor vor. Es enthält eine Reihe ausserordentlich frisch und flott entworfener charakteristischer Tanzstücke in den alten und neueren Formen, den Originalweisen der verschiedenen Völker angepasst, voll rhythmischen Lebens und mit warmblütiger Melodik erfüllt. Die Wiederbelebung des Werkes ist eine willkommene Bereicherung der mittelschweren Vortragsliteratur.

Ludvig Schytté: „Album". Klavierstücke für Unterhaltung und Unterricht.

C. Dieckmann, Leipzig.

In dem vorliegenden „Album" finden wir eine Reihe älterer Klavierstücke des beliebten Komponisten zu einer anziehenden Sammlung vereinigt. Sie sind zumeist Opus 70 und Opus 91 entnommen, kleine Fantasiestücke verschiedener Form und verschiedenen Inhalts. Das lyrische Element herrscht in Opus 70 vor, vielfach führt uns der Autor in Wald und Feld und lässt uns den Naturstimmen lauschen, in Opus 91 erklingt manche originelle Tanzweise, ein „Fandango", eine moderne „Gavotte" und ähnliche. Schytté's Werke zeichnen sich stets durch ihre reiche Melodienfülle, gewandten Klaviersatz und vornehme Harmonik aus, Eigenschaften, die auch den vorliegenden kleinen Stücken nachzurühmen sind. Das in ein hübsches äusseres Gewand gekleidete „Album" sei daher bestens empfohlen.

Anna Morsch.

Dr. Carl Krebs. Haydn, Mozart, Beethoven. (Aus Natur- und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 92 Bändchen. Mit 4 Bildnissen.)

B. G. Teubner, Leipzig.

Drei, in den volkstümlichen Kursen von Berliner Hochschullehrern gehaltene Vorträge liegen obigen Biographien zugrunde. Es konnte hier nicht die Aufgabe bilden, alle Werke der drei Grossmeister anzuführen oder auch gar zu analysieren. Nur darauf kam es an, die Eigenart eines jeglichen zu charakterisieren, seinen musikgeschichtlichen Standpunkt zu präzisieren und auf das eigentlich Persönliche hinzuweisen. Drei Fragen werden gestellt: Was fand der betr. Meister vor, wie eignete er sich das Vorgefundene an und was tat er aus eigenem Vermögen hinzu? Trefflich beantwortet Krebs in aller Kürze diese drei Fragen und legt aus diesem Fazit heraus den Werdegang der Meister und das Wesen ihrer künstlerischen Individualität klar. Er betont, welche üble Mode, welch' Ungeschmack es sei, einen Künstler gegen den anderen abzuwägen — an sich schon eine Unmöglichkeit, weil jeder wahrhaft grosse Künstler eine in sich abgeschlossene Erscheinung, einen bestimmten Höhenpunkt in einer ganzen, gewaltigen Kette darstellt. Krebs behandelt seinen Gegenstand gemeinverständlich und künstlerisch wissenschaftlich zugleich. Sein Buch sei warm und dringend empfohlen. *Eugen Segnitz.*

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

F. Voss: op 8. „Skizzen" Pr. Mk. 2 — **B. Schott's Söhne, Mainz.**

E. Söchting: op. 24 No. 2. Blumenliedchen **Carl Simon, Berlin.** Pr. Mk. 0,60

A. Krug: op. 107 No 6. Marsch Pr. Mk. 0,80 **D. Rahter, Leipzig.**

Ph. Scharwenka: op. 83. Fünf Klavierstücke **Praeger & Meier, Bremen.** Pr. Mk. 2,30

Vereine.

Posener Musik-Lehrer- und -Lehrerinnen-Verein.

Der bisherige Winter brachte dem Verein zwei musikwissenschaftliche Vorträge durch Berliner Gäste. Den ersten hielt Herr Dr. Leopold Hirschberg über „Ritter von Gluck." Der Vortragende legte den Schwerpunkt seiner Erläuterungen auf Gluck's Bedeutung als Reformator der Oper, als Vorläufer Mozart's und Wagner's. Er knüpfte an die Werke „Semiramis", „Il re pastore" „Orpheus", „Alceste", „Armide" und die beiden „Iphigenien" an und begleitete seine Worte durch Vorträge am Klavier und eingeflochtene gesangliche Proben. — Den zweiten Vortrag hielt Frl. Dr. Olga Stieglitz über das Thema „Musik und Ethik". Die Rednerin bot zuerst einen geschichtlichen Ueberblick über den erzieherischen Einfluss, welcher der Musik bei den alten Kulturvölkern zugeschrieben ward, wies auf den ethischen Einfluss hin, den das junge Christentum an der Musik schätzte, die Wirkungen, welche die Musik bei der Reformation übte und betonte zum Schluss die Notwendigkeit, dass unsere heutige Zeit der Musik einen grösseren Raum bei der Jugend- und Volkserziehung gewähren müsse, damit sie ihre Mission erfülle und zum Fortschritt der Menschheit im Wahren, Guten und Schönen beitrüge. Beide Vorträge fanden ungemein lebhaften Beifall.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnitzstr. 22 I.

Cornelie van Zanten.
Gesangunterricht.
Ausbildung für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Luise Soest
Klavierunterricht.
Theoretisch methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. **Prospekte gratis.**

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111, Gartenhaus part., hochpart., I. u. II. Etage

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: **Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Methodik u. Pädagogik** — musikal. **Akustik** (experimentell) — **Musikdiktat u. Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes** u. s. w.

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
— Jedes Fach kann **einzeln** belegt werden. —
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Populärer Unterrichtskursus in der **musikal. Akustik** (experimentell, mit Lichtbildern) im Saale der Anstalt (alle 14 Tage 1 Stunde). Preis: monatl. 2 M., jährl. 20 M.
Tonentstehung, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe. Die verschiedenen Tonquellen (Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente; das Harmonium; die Pfeifen der Orgel; das menschliche Stimmorgan). Anatomie des Ohres. Bildung des natürlichen, pythagoräischen u. temperierten Tonsystems. Consonante und dissonante Intervalle u. s. w.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Veit'sches Conservatorium
Gegründet 1874.
part., I, II u. III Tr. **Berlin S., Luisenufer 43,** part., I, II u. III Tr.
verbunden mit Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen und Elementarschule für alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Lehrkräfte ersten Ranges. Prospecte, alle Bedingungen u. Lehrerverzeichnis enth., gratis durch den **Director E. A. Veit.**

Unterrichtsvermittlung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
empfiehlt kostenlos vorzüglich ausgebildete Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie etc. Nähere Auskunft erteilt Frau **Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43,** Montags 3½—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Unterrichtsvermittlung der Neuen Musikgruppe Berlin
(A. D. L. V.)
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie durch die Leiterin der Unterrichtsvermittlung:
Frl. **Hedwig Wilsnach, W. 30, Regensburgerstr. 27.** Sprechst.: Mittwoch 3—4 Uhr.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss. Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Vom Menschen Richard Wagner.

Nach der Lektüre seiner „Familienbriefe"

von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Wir stehen bei ihm vor dem merkwürdigen Fall, dass er seiner ganzen Natur nach alles, was er tut und will, in die breiteste Oeffentlichkeit hinausstrahlen muss, er muss also alle Mittel daran setzen, diese Oeffentlichkeit zu gewinnen, dieser Oeffentlichkeit seine Werke aufzudrängen; aber — um nun einmal ein einfaches Wort gebrauchen zu können — seine Reformatorennatur hasst diese Oeffentlichkeit so wie sie ist, er müsste erst eine Oeffentlichkeit sich schaffen können, bevor seine Werke dann am richtigen Platz erscheinen können. So steht er in der merkwürdigen Zwangslage, dass er einerseits immer diese Oeffentlichkeit suchen muss und andererseits jede Berührung mit ihr als Qual empfindet. Aus diesem Widerstreit der Gefühle heraus ist Bayreuth entstanden, das ihm viel mehr bedeutet, als die Festspielstadt, als einen Ort, wo bloss künstlerisch die günstigen Bedingungen für die richtige Wirkung seiner Werke gegeben sind. Bayreuth ist vielmehr, wie das auch die Art der Bayreuther Blätter zeigt, eine g e i s t i g e   K u l t u r g e m e i n d e.

Es ist da einmal in den vorliegenden Briefen eine Stelle, aus einem Briefe vom 7. Januar 1862 an die ihm sonst so vertraute Stiefschwester Cäcilie Avenarius, wo es heisst: „Wüsstest Du, wie wirklich fremd es mich anweht, wenn ich so auch aus Deinen Briefen ersehe, wie unendlich wenig ihr von den Nöten meines Lebens wisst!! Wie mir das vorkommt, wenn ich da lese, dass ich in der grossen Welt, und im Ruhm alles vergesse, was nicht dazu gehöre!! — Wie und wo da anfangen, um einen anderen zu belehren!!" So haben selbst die ihm Nächststehenden den tragischen Zwiespalt, den das Leben in Wagners Dasein hineintragen musste, nicht erkannt. Ja, sie haben eigentlich diese Qual fortwährend vermehrt. Und es waren wohl nur einzelne Frauennaturen, wie Mathilde Wesendonk, Cosima Wagner, wohl auch seine Nichte Franziska Wagner, die tiefer in seine ganze Art eindrangen. Selbst von seinen Anhängern waren eben doch die meisten Bewunderer seiner Kunstwerke. Mit dem Gedanken, wie fremd eigentlich diese Kunstwerke

ihrem Schöpfer in der Welt vorkommen, in der er gezwungenermassen sie zeigen musste, wenn sie überhaupt erscheinen sollten, haben sie sich wenig gequält. Die Hauptsache war ihnen, diesen Kunstwerken den Eintritt in die Kunstwelt, so wie sie nun einmal ist, zu ermöglichen, sie da wirken zu lassen. Das ist ja auch zweifellos das Wichtigere für uns und sicherlich auch der einzige Weg der Weitererziehung zu einer Kultur im Sinne Richard Wagners. Aber er selbst hat darum doch an dem Zwiespalt schwer getragen, er hätte sonst sicher auch nicht soviel theoretische Schriften geschaffen, wie er es getan hat. Diese theoretischen Schriften versuchen eben den Boden zu kennzeichnen, zu schaffen, aus dem seine Werke für ihn gewachsen waren, auf dem allein sie wirklich gedeihlich und vollständig wirken konnten.

So manches, was jetzt als Verschrobenheit, als fast wahnwitzige Selbstüberhebung erscheint, bekommt den Charakter des ganz einfachen Lebensausdrucks bei der richtigen Einstellung. Jenes Wort, das Wagner nach der Grundsteinlegung Bayreuths zu den Versammelten sprach: „Wenn ihr nun wollt, habt ihr eine deutsche Kunst“, ist einfach der Ausdruck dafür, dass nun äussere Vorbedingungen geschaffen seien, die das Wirken wahrer deutscher Kunst im echt künstlerischen Sinne grosser Kultur ermöglichten.

Für die Erkenntnis Richard Wagners, vor allem also für die richtige Erkenntnis dieser in ihrem Wesen tragischen Einstellung zur Welt ist dann eine seiner herrlichsten Eigenschaften ein Hindernis: die ungeheure Zähigkeit seiner Natur, und die grossartige Kampfbereitschaft. Auch für Richard Wagner bedeutete die Kunst, dass ihm ein Gott gegeben hatte, sagen zu können, was er leide, aber er hat es so gesagt, dass das persönliche Bekenntnis, die persönliche Klage nicht mehr sichtbar wurde. Die Stoffe seiner Dramen sind Volksgut. Wer wird in „Tristan und Isolde“ das persönlichste Bekenntnis der persönlichsten Lebenserfahrungen eines Künstlers suchen. Und auch, wenn seine theoretischen Schriften zu seinen Lebzeiten vielmehr gelesen worden wären, als es wirklich der Fall war, hätte man daraus kaum herausfühlen können, dass dieser Mann an seiner Kunst und an der Welt litt. Hier stand er als grosser, unentwegter Kämpfer. Es wirkt wie ein Hohn, dass ihn zu Zeiten, wo er vor grosser Not kaum ein und aus wusste, das Leben immer wieder in die glänzendste Beleuchtung öffentlichsten Auftretens rückte. Und er sagt es ja doch selbst so oft, dass er dort, wo er wahre Liebe spüre, so gern annehme, empfange, dass er aber, wo er nur im geringsten die Empfindung der Begönnerung oder eines nicht ganz persönlich in ihm Aufgehen empfand, von schroffster, stolzester Abweisung wurde. Genau so hielt er es ja auch mit seinen Werken. Es lag ihm garnicht daran, möglichst viele Opern zu schaffen, wie das seine gute Gattin Minna wünschte, oder die vorhandenen Opern nun an möglichst vielen Theatern aufgeführt zu sehen. Das empfand er geradezu als Profanation, als Sünde wider den heiligen Geist der Kunst, die ihm vorschwebte. Ich meine, diese ganze Haltung, der allein wir es zu verdanken haben, dass er sich in dieser grossartigen Weise durchsetzte, dass ein Bayreuth sein Lebensende krönt, musste und muss auf Tausende wirken als Grosstuerei, als Protzerei, als Grössenwahnsinn und dergleichen mehr. Es ist ja noch nicht so lange her, und es kann jeder die unendliche Zahl von Beschimpfungen, die über Wagner ausgegossen wurden, leicht einsehen. Aber auch Leute, die sich seine Freunde nannten — ich erinnere z. B. an Wendelin Weissheimer's Buch über seine Erlebnisse mit Richard Wagner, — verstanden diese Art nicht. Selbst ihnen kam es manchmal so vor, als pumpe Wagner sich nur überall möglichst viel Geld zusammen, um damit ein grosstuerisches Leben zu führen. Dass er für sich von rührendster Anspruchslosigkeit sein konnte, dass er vor allem selber gegen Geld und Besitz nie ein anderes Gefühl hatte, als dass es erst durch den Besitzer zu adeln sei, dass er, soweit Geld in Betracht kam, immer von grosser Hilfsbereitschaft war, wurde dabei entweder nicht in Betracht gezogen oder wiederum als Verschwendungssucht und Grosstuerei gedeutet. Dagegen zieh man ihn grenzenloser Undankbarkeit, weil er die pekuniären Wohltaten, die er empfangen hatte, nicht durch Unterstützung und Befürwortung von Kunstwerken erwidern wollte, die er seiner ganzen Kunstrichtung nach als unecht empfinden musste.

Alle derartigen Missverständnisse, die, wohlverstanden, keine Missverständnisse von Einzelheiten sind, sondern die falsche Einstellung gegenüber der Gesamtpersönlichkeit nach sich ziehen müssen, konnten, ja mussten sich überall dort einfinden, wo die genaue Bekanntschaft mit der Persönlichkeit des

Meisters nicht gegeben war. Ich glaube, dass nur jene Leute, die Richard Wagner persönlich nahe gekommen sind, so ganz in ihn einzudringen vermochten. Daher auch diese einzigartige Leidenschaft der Gefolgschaft, die er bei den ihm Vertrauten gefunden hat. Doch es sind ja immer nur sehr wenige, die so in persönliche Berührung mit dem grossen Künstler kommen konnten, und mit jedem Jahre werden es deren weniger. Umsomehr bedürfen wir der sonstigen *Dokumente dieses Innenlebens* Richard Wagner's. Bei *keinem Künstler bedeuten seine Briefe eine derartige Bereicherung* unserer gesamten Kenntnis einer Persönlichkeit wie bei ihm. Und wenn es leicht erklärlich war, dass zunächst die Briefwechsel mit jenen Menschen, mit denen ihn mehr künstlerische Interessen verbanden, der Oeffentlichkeit dargeboten wurden — für unser Verhältnis zur Gesamtpersönlichkeit Richard Wagner's unendlich wichtiger sind jene Briefe, in denen der Mensch vor allem spricht. So bedeuteten Richard Wagner's Briefe an Mathilde Wesendonk für Tausende eine Erleuchtung, ja geradezu eine Erlösung. Wie war doch dieses menschliche Verhältnis Richard Wagner's missdeutet oder gar mit Schmutz beworfen worden. Wie gross und edel musste es nun erscheinen. Worüber man vorher allenfalls mit billigen Seitenblicken auf „Tristan und Isolde" witzelte, das zeigte sich jetzt als erschütterndes und erhebendes Erlebnis zweier grosser Menschen, und das Kunstwerk, das am meisten von diesem Erlebnis sprach, eben „Tristan und Isolde", erscheint als die ergreifendste, hochgemute Beichte eines Erlebnisses, das, wenn es die Sünde kannte, den Segen der Sünde erfuhr.

(Schluss folgt.)

Hugo Kaun: Quartett D moll

Breitkopf & Härtel, Leipzig.
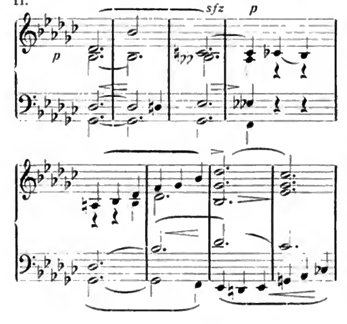
Besprochen von
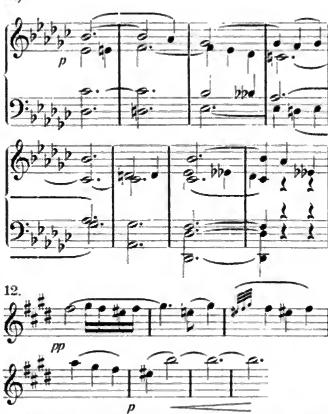
Eugen Segnitz.

(Schluss.)

Kaun ist ein Meister der Modulation, aber diese ist immer, trotz aller Ueberraschung und häufig schnellen Eintritts und Wechsels, organischer und vollkommen logischer Natur. Es beginnt nun ein sehr schöner ruhiger Zwischensatz (11) in Ges-dur, dessen weitgeschwungener melodischer Bogen manches Verwandtschaftliche mit dem B dur-Thema des Hauptsatzes gemeinsam zu haben scheint und in einem weiteren melodischen Appendix (12) seine
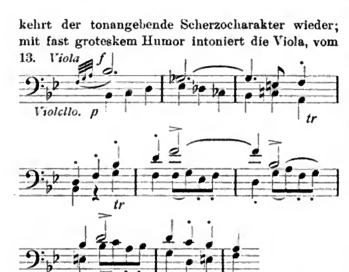
11.
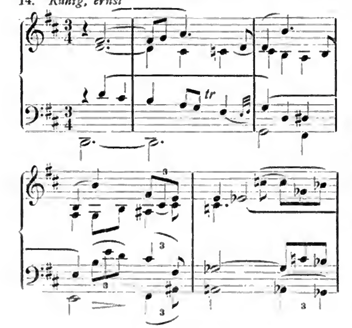




Ergänzung und Erweiterung erfährt. Das Ganze ist nur eine lyrische Episode, aber von höchster Schönheit, eine Stelle, wo alle Instrumente sich melodisch betätigen und mitwirken. Allmählich
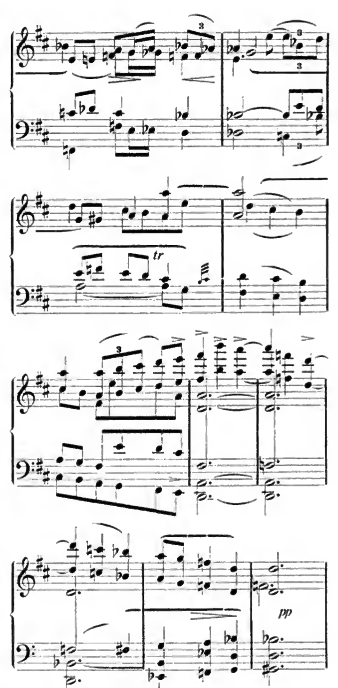
kehrt der tonangebende Scherzocharakter wieder; mit fast groteskem Humor intoniert die Viola, vom



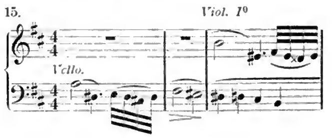
Violoncello in leicht abgestossenen Noten piano begleitet, das Hauptthema, worauf alle Stimmen in Fluss kommen und ein mit bewundernswerter Meisterschaft durchgeführtes kontrapunktisches Spiel beginnt. Nirgends aber empfindet man hier auch nur die leiseste Ahnung irgend welcher Schwierigkeit. Alles gibt und gestaltet sich vollkommen zwanglos, wie ganz von selbst fragen und antworten die vier Stimmen einander, bis ein langsames Zurücksinken der Stimmung die wieder ziemlich breit ausgeführte Coda anmeldet. In diesem ruhigen Ausklingen mannigfacher, bis zuletzt festgehaltener Stimmungen zeigt Kaun sehr häufig feinstes poetisches Empfinden und künstlerisches Dispositionsvermögen. Auch hier betätigt er es, indem als Rückerinnerung noch einmal das schöne Kantabile des früheren Zwischensatzes in Ges-dur (11) auftritt, wonach alles beschleunigt und dem Ende zugeführt wird.
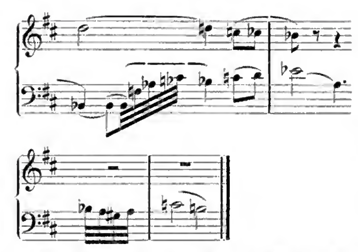
Der dritte (letzte) Satz („Ruhig, ernst", D-dur, 3/4) ist das Widerspiel des ersten. Aber schon der wundervolle, von höchster melodischer Schönheit erfüllte, durch sinnreichste Stimmenführung ausgezeichnete Anfang (14) tut überzeugend
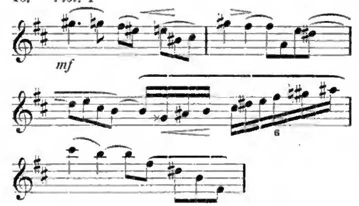




dar, wie der frühere Schmerz, die fast dumpfe Entsagung und Trauer sich nun allmählich hindurchgerungen haben zu reinerem und trostreichem Empfinden. Im Hinblick auf die ganz ausserordentlich schöne melodische Führung ist man diesem Satze gegenüber beinahe versucht, von einer unendlichen Melodie zu sprechen. Alles ist in süssesten Wohllaut getaucht, alle Erinnerung an frühere schmerzvolle Erlebnis ist versunken vor der Schönheit des Gegenwärtigen und Zukünftigen.
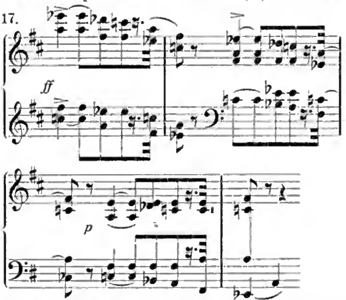




Die Musik wird hier zur Poesie, sie ringt förmlich nach sachlich-positivem Ausdruck und nach Aussprache im folgenden Teile des Ganzen, wo Violoncello und Primgeige eine träumerische Zwiesprache anstimmen und vorübergehend von der zweiten Violine abgelöst werden. Nach und nach erhält die erste Geige die Führung, ganz allein beherrscht sie, gleichsam Vertreterin der menschlichen Stimme, die musikalische Situation (16), während die drei

16. *Viol. I⁰*



übrigen Instrumente lediglich als Folie zur Ausschmückung und Fundamentierung dienen. In lichten Tonhöhen schwebt ihr, von leichtem, zartem Tremolando getragener Gesang dahin, den das Violoncello vorübergehend aufnimmt und nachahmt. Auf dem Höhepunkt angelangt, erleidet der Fortgang des Ganzen eine momentane Unterbrechung. Es ist, als ob schreckhafte Erinnerungen und Vorstellungen einer fremden, hartherzigen Aussenwelt plötzlich hereinbrächen (17) mitten in

17.



den Kreis dieses intim verschlossenen traumverlorenen Lebens. Aber einem Wetterleuchten in still-schwüler Sommernacht vergleichbar, geht dieses Quartett-Rezitativ vorüber. Die wonnevolle Hauptmelodie (14) kommt aufs neue zu alleiniger Geltung und Herrschaft, und sanft klingt die Komposition, die Schöpfung eines bedeutenden, tief empfindenden Künstlers, aus.

Zur Technik des Klavierspiels.*)

Von

Hermann Vetter.

Von der Redaktion dieser Zeitschrift erhielt ich die Aufforderung zur Meinungsäusserung über folgende Fragen: Welcher Weg führt beim Klavierunterricht am schnellsten und sichersten zum Ziel? Rein technische Studien, Etuden, oder sollen beide zusammen studiert werden? Welche Bedeutung ist den neueren Publikationen zuzuschreiben, die jede technische Schulung für überflüssig erklären?

Die gestellte Aufgabe ist keine leichte und zugleich eine recht undankbare, denn naturgemäss hält jeder Lehrer seine Ansicht für die richtige, aber im Interesse der guten Sache und der Wichtigkeit des Gegenstandes will ich gern meine in 30jähriger Lehrtätigkeit gewonnene Ueberzeugung mitteilen, selbst auf die Gefahr hin, bei Andersdenkenden anzustossen.

*) Seit längerer Zeit kamen an die Redaktion von verschiedenen Seiten Aufforderungen, in den Spalten des „Kl.-L." einen Meinungsaustausch über die „Technikfrage des modernen Klavierspiels" herbeizuführen. Die vielen neu erschienenen Techniken, die Anpreisungen gymnastischer Fingerübungen zur schnellen Erreichung einer brillanten Technik, das Verwerfen des Etüdenspiels, schliesslich die gegensätzliche Behauptung, dass Fingerschulung überhaupt überflüssig sei, haben vielfach Beunruhigung und Verwirrung hervorgerufen und veranlassten die Bitten, die schwankende Frage einmal aus den Federn hervorragender Pädagogen, denen Unterrichtserfolge zur Seite stehen, in Artikeln beleuchten zu lassen. Die Unterzeichnete ist der Anregung gern gefolgt, und zu ihrer Freude haben sich eine grosse Zahl unserer hervorragendsten Pädagogen bereit erklärt, ihre Meinung und Stellung zu der Frage zum Ausdruck zu bringen. Mit obigem Artikel beginnt die Reihe. *A. M.*

Für mich ist nur der praktische Erfolg bestimmend, auf schöne Worte gebe ich nichts. Jedenfalls ist eine gute Technik die erste Bedingung für künstlerisches Klavierspiel. Es führen nun viele Wege nach Rom, ebenso kann man sich auf verschiedene Weise eine gute Technik aneignen. Früher erlernte man die Technik in der Hauptsache wohl an Etüden und Musikstücken, es wurden höchstens Tonleitern und Arpeggien extra geübt. Bei den damaligen Instrumenten mit leichter Spielart und geringem Fall der Tasten genügte das auch. Bei den heutigen Konzertflügeln und der ihnen angepassten Literatur genügt es aber nicht mehr. Wenn Mozart und seine Zeitgenossen auf unseren jetzigen Instrumenten spielen sollten, würde sich ihre Technik sicher als unzureichend erweisen. Heutzutage ist die Ausbildung des Knöchelgelenkes und besonders das Heben der Finger aus diesem Gelenke von grösster Wichtigkeit. Das Verfahren, rein technische Studien zu treiben, hat den Vorteil, dass man seine ganze Aufmerksamkeit der Ausbildung der Spielgelenke widmen kann und nicht durch andere Sachen abgelenkt wird. Bei dem Studium der Etüden und noch mehr bei Musikstücken ist so viel zu beachten, dass dabei leicht eine Vernachlässigung der Technik eintritt. Wollte man aber Etüden und Musikstücke so üben, dass sie technisch wirklich nützen: einzelhändig, ganz langsam und jede Spielfigur 10–20 mal und öfter repetieren, so wäre man eben beim rein technischen Studium angelangt. Ein derartiges Ueben führt aber auf Umwegen und auch nur bei begabten Schülern zum Ziele, es ist als eine Versündigung an einem Kunstwerke zu betrachten. Hat ein Schüler jedoch alle Zweige der Klaviertechnik gründlich studiert, so beherrscht er mühelos die gesamte Literatur, während er, wenn er ohne vorherige technische Schulung ein Stück durch Ausdauer erlernt, eben nur dies eine Stück kann. Das logische Verfahren beim Unterricht ergibt sich meiner Ansicht nach für den denkenden Lehrer von selbst. Zuerst ist dem Schüler eine gute Haltung zu lehren, d. h. eine solche Stellung der Spielgelenke, die ihn befähigt, allen in Musikstücken entgegentretenden technischen Anforderungen gerecht zu werden. Die Physik lehrt uns, dass ein senkrecht fallender Körper stets die grösste Kraft erzeugt. Ich bin deshalb ein Gegner der gestreckten Haltung. Von grösster Wichtigkeit ist weiter die Bewegungen der Finger bewusstvoll auszuführen. Der Schüler muss seine Gedanken konzentrieren und darf an nichts Anderes denken. Aus diesem Grunde halte ich das Ueben technischer Studien, bei denen der Schüler während des Spiels vielleicht ein Buch liest, für zwecklos. Das Märchen, Liszt habe so geübt, wird von der Presse immer wieder aufgefrischt, jedenfalls nicht zum Nutzen der Klavierschüler. Nach dem Knöchelgelenk und Daumen ist das Handgelenk und auch das Schultergelenk auszubilden. Hat der Schüler durch rein technische Studien einige Sicherheit in der Haltung und im Anschlage erreicht, so beginnt das Studium der Etüden, welche die durch rein technische Uebungen gewonnenen Fertigkeiten für den künstlerischen Gebrauch geeignet machen. Diesem Verfahren, dem sich natürlich eine entsprechende theoretische Uebung anzuschliessen hat, reiht sich dann als reiferes Kunstprodukt das Studium der Musikstücke an. Diese drei Gruppen: Technische Studien, Etüden und Musikstücke sind nebeneinander zu pflegen, eins ist so wichtig wie das andere. Durch diese Unterrichtsweise habe ich normal begabte Schüler in 5—6 Jahren vom ersten Anfang an bis zur Konzertreife gebildet. Wenn mir durch Tatsachen (nicht durch schöne Worte) bewiesen wird, dass es möglich ist, auf andere Weise schneller und sicherer zum Ziele zu gelangen, so lerne ich noch um.

Ueber die neuen Publikationen kann man sich freuen oder auch ihr Erscheinen bedauern. Freuen kann man sich vom egoistischen Standpunkte aus; denn wenn die Kollegen nach diesen Grundsätzen unterrichten, so wäre keine gefährliche Konkurrenz zu befürchten. Im Interesse der Kunst sind diese „Neuerungen“ aber zu bedauern, da es doch schliesslich viele junge, unerfahrene und unselbständige Lehrer und Lehrerinnen gibt, die sich dadurch beeinflussen lassen und wirklich glauben, ohne ernste Arbeit in der Kunst etwas zu erreichen.

Musikpädagogischer Verband.

Die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes gewinnen stetig festeren Boden, in der letzten Zeit sind Fortschritte von einschneidender Bedeutung zu verzeichnen. Auf die Eingabe vom 23. März v. J.: die Errichtung von Konservatorien und Musikschulen von einer vorherigen staatlichen Prüfung abhängig zu machen, sind vor einigen Monaten von der Behörde an sämtliche Regierungspräsidenten der Monarchie Verfügungen ergangen, Material über die Verhältnisse in den Provinzen einzusenden. Die Sache ist somit im Fluss, die Regierung beschäftigt sich ernsthaft mit unseren Reformen. Es lag in der Absicht, erst die Resultate der Rundfrage abzuwarten, ehe Weiteres eingeleitet wurde, hochwichtige Ereignisse der letzten Tage veranlassen den Vorstand jedoch, schon jetzt erneut die Initiative zu ergreifen. Vor den Weihnachtstagen wurde der I. Vorsitzende, Professor Scharwenka, von Dresden aus vertraulich ersucht, Satzungen, Prüfungsordnung und sonstige Druck-

sachen des Verbandes einzusenden, die bei einer vom Königl. Sächs. Ministerium des Innern einzuberufenden Konferenz mit zur Beratung herangezogen werden sollten. Diese Konferenz hat nun bereits am 27. Dezember stattgefunden, und ein überraschend günstiges, hocherfreuendes Resultat gezeitigt: man tritt in Sachsen der Frage der staatlichen Prüfung der Musiklehrenden näher. Wir erhielten nachstehende Bekanntmachung, aus dem sächsischen Amtsblatt, zugesandt:

„Am 27. v. M. fand im Sitzungssaale des Ministeriums des Innern unter dem Vorsitze des Ministerialdirektors Geh. Rat Dr. Roscher und in Anwesenheit des Geh. Regierungsrats Stadler, Oberregierungsrats Enke, Gewerbeschulinspektors Täger-Zwickau, Schulrats Prof. Dr. Lyon-Dresden und Fortbildungsschuldirektors Kohl-Leipzig eine Besprechung über das Musikunterrichtswesen im Königreiche Sachsen statt.

Auf Einladung des Ministeriums des Innern waren folgende Herren erschienen:

aus Leipzig: Professor der Musikwissenschaft an der Universität Dr. Riemann, Justizrat Dr. Röntsch, Prof. Julius Klengel und Prof. Hans Sitt vom Königl. Konservatorium, Prof. G. Schreck, Musikdirektor M. Vogel, Carl Schütze, Leiter der höheren Musikschule,

aus Dresden: Direktor Johannes Krautz, Hofrat C. H. Döring und Hochschullehrer Hermann Vetter vom Königl. Konservatorium, sowie L. Schneider, Direktor der Dresdner Musikschule, Amtsgerichtsrat Dr. Ginsberg, Tonkünstler Rich. Buchmayer, Kammervirtuos Herm. Scholtz, Richard Kaden, artistischer Leiter der pädagogischen Musikschule.

Aus einem vom Ministerialdirektor Geh. Rat Dr. Roscher gegebenen Ueberblick über die im Königreich Sachsen bestehenden Musikunterrichts-Anstalten ging hervor, dass nach den letzten im Dezember 1904 veranstalteten Erhebungen 36 Musikschulen vorhanden sind, und zwar 21 in Leipzig (einschliesslich des Konservatoriums), 12 in Dresden (einschliesslich des Konservatoriums und der Dresdner Musikschule von Schneider) und je eine in Chemnitz, Jöhstadt und Rochlitz. An sämtlichen Musikschulen erteilen etwa 400 Lehrkräfte Unterricht an etwa 4700 Schüler. Nach dem Dresdner Adressbuche von 1906 sind in Dresden allein insgesamt mehrere hundert Privat-Musiklehrer tätig, unter diesen 262 für Klavierunterricht, 131 für Gesang, 59 für Violine, 48 für Musiktheorie etc.

Das Leipziger Adressbuch für 1907 führt 62 Gesanglehrer und 235 sonstige Musiklehrer auf.

Aus diesen Zahlen ist zu erkennen, dass das Musikunterrichtswesen von nicht zu unterschätzender wirtschaftlicher, pädagogischer und künstlerischer Bedeutung ist. Hieraus ergibt sich die Veranlassung zu dem Vorgehen des Ministeriums des Innern aus einer Besprechung mit Fachmännern zu erkennen, ob die wiederholt auftretenden Klagen über Mängel im musikalischen Unterrichtswesen begründet seien. Zugleich mit den Einladungen waren an die Teilnehmer der Besprechung vier Fragen ergangen, die den Verhandlungen zugrunde gelegt wurden.

Die Fragen lauteten:

1. Welche Uebelstände bestehen auf dem Gebiete des Musikerziehungs- und -Unterrichtswesens in Sachsen?

2. Empfiehlt sich eine Einteilung der verschiedenen Musikschulen in bestimmte Arten?

3. Ist die Einsetzung eines Beirats für das Musikschulwesen erwünscht, wie ist er zusammenzusetzen, welche Befugnisse soll er haben?

4. Lassen sich für die Musikschulen Grundsätze aufstellen bezüglich der Lehrziele und Lehrpläne, der Prüfungen, der öffentlichen Bekanntmachungen (Prospekte), der Zahl der Lehrer und Schüler, sowie des Alters für die aufzunehmenden Schüler, der Schulgeldsätze, der Schüleraufführungen, der Errichtung von Zweiganstalten und der Erteilung von sogenannten Kunstscheinen?

Eine eingehende Besprechung des in diesen Fragen enthaltenen Stoffes betraf insbesondere die Ausbildung der Musiklehrer, die Musiklehrerprüfung, die Höchstzahl der Schüler einer Klasse, öffentliche Bekanntmachungen, öffentliche Schülerprüfungen (Aufführungen), Errichtung von Zweiganstalten (Filialen), die Ausstellung von sogenannten Kunstscheinen.

Als Ergebnis der längeren Beratung wurden dem Ministerium des Innern folgende Sätze zur weiteren Erwägung anheimgegeben:

1. Es ist dringend erwünscht, dass eine oder mehrere unter Beteiligung des Staates bestehende Prüfungsstellen für die pädagogische und musikalische Lehr-Befähigung mit dem Rechte der Ausstellung eines Befähigungsnachweises eingerichtet werden.
2. Es ist erwünscht, dass eine die Unterrichtsaufgaben klar bezeichnende Einteilung der Musikunterrichtsanstalten vorgenommen werde und dass sie etwa als
   a) Elementarschulen, Mittelschulen und Hochschulen für Musik, oder
   b) als Musikschulen für Berufsmusiker und Musikschulen für Kunstfreunde oder als Musikschulen für Berufsmusiker und Kunstfreunde bezeichnet werden.
3. Es ist erwünscht, dass dem Ministerium des Innern ein aus unabhängigen Fachmännern zusammengesetzter Beirat für musikalisch-pädagogische Fragen zur Verfügung stehe.

Zur weiteren Erörterung der bei der Besprechung aufgestellten Grundsätze und zur Vorbereitung für die zunächst erforderlichen Massnahmen wurde eine aus den nachgenannten Herren bestehende Kommission gewählt: Prof. Klengel und Prof. Dr. Riemann aus Leipzig, Direktor Joh. Krantz, Tonkünstler Rich. Buchmayer und Hochschullehrer Vetter aus Dresden.“ —

Dieses energische Vorgehen in unserem Nachbarstaat veranlasste den Vorstand zur Beratung über eine dem Kultusministerium sofort zu überreichende Eingabe, über die in der nächsten Nummer Bericht erfolgt.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Stern'sche Konservatorium veranstaltete am 21. Dezember zum Besten seiner Kranken- und Unterstützungskasse einen Eugen d'Albert-Kompositions-Abend. Es kamen zur Aufführung: Ouvertüre zur Oper „Der Improvisator“, „Klaviersuite“ op. 1, die beiden „Klavierkonzerte“ op. 2 und op. 12 und „4 Gesänge“, letztere von Frau Hermine d'Albert gesungen. Die Klavierwerke wurden von Elisabeth Bokemeyer und Edwin Fischer, beides Schüler aus der Klasse von Prof. Martin Krause, gespielt, während der Komponist, Eugen d'Albert selbst, die Leitung des verstärkten Orchesters des Stern'schen Konservatoriums führte. Prof. Martin Krause hatte ein Programmbuch für die Aufführung verfasst.

Das 2. dieswinterliche Konzert des hiesigen Konservatoriums St. Ursula, Direktor Eduard Goette, war in Form eines „Volksliederabends“ gestaltet. A cappella-Chöre und Sologesänge, letztere von Fr. Elfriede Goette vorgetragen, führten eine Reihe altdeutscher Gesänge, Morgen-, Abend- und Wiegenlieder in fesselnder Ausführung vor.

Bei den kürzlich in Wien und Prag stattgefundenen K. K. Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik erhielten 16 Kandidaten der Musikschulen Kaiser das Zeugnis der Reife, und zwar 10 für Klavier, 3 für Violine, 2 für Gesang und 1 für Orgel.

Das Konservatorium der Musik in Kassel von Luise Beyer veranstaltete seinen sechsten (öffentlichen) Vortragsabend am 16. Dezember, der am 17. Dez. wiederholt wurde. Die Vortragsfolge bestand in Stücken von Mozart, „Sonate“ für Klavier und Violine; „Pester Konzertstück“ für Cello mit Klavierbegleitung; Bach, „Largo“ aus dem Konzert für zwei Violinen; Schumann, „Andante und Variationen“ für zwei Klaviere; Schumann, „Die beiden Grenadiere; Beethoven, „Sonate“ f-moll op. 57. Die Ausführung der Vorträge legte nach den Kritiken des Kasseler Tageblatts und der Allgemeinen Zeitung ein glänzendes Zeugnis von der grossen Sorgfalt, welche der Musik an diesem ausgezeichneten Institut zuteil wird, ab.

Die Musik-Akademie des Direktors Richard Hillgenberg hier feierte das 25jährige Künstlerjubiläum ihres Leiters am 5. Januar durch ein Fest-Konzert, verbunden mit Theater-Vorstellung und Festball in den Prachtsälen des Westens und am 12. Januar durch eine Jubiläums-Abendunterhaltung in den Räumen der Musik-Akademie. Ausführende waren Lehrer und Schüler der Anstalt.

Das Königl. Konservatorium für Musik zu Stuttgart feiert am 13.—16. April d. J. sein 50jähriges Jubiläum. Geplant ist ein Festakt am 13. April, abends, ein Kammermusik-Konzert der Lehrer der Anstalt, ein Orgelkonzert, ein Konzert der früheren Schüler sowie eins der jetzigen Schüler, zum Schluss ein Festbankett.

Bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Jubiläums des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums wurden verschiedene Stiftungen gemacht. Herr Kommerzienrat Blüthner wird jedes Jahr dem aus einem Preisspiel hervorgegangenen besten Klavierspieler einen Konzertflügel stiften, die Bücherei Weissenturm einem sich durch Fleiss und Talent auszeichnendem Schüler ihre gesamten Neuerscheinungen, ebenso wird die Universal-Edition, Wien, zu gleichem Zweck ihre neuen Klavierwerke als Geschenk überreichen.

Der in hiesigen Kreisen als Lehrer hochgeschätzte Alwin Schumann, am 8. August 1866 geboren, ist am 22. Dezember v. J. plötzlich am Herzschlag verschieden. Er war seit 14 Jahren Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, unterrichtete in Klavier, Theorie und Musik-Diktat; das Direktorium und das Lehrer-Kollegium betrauert in ihm sowohl den tüchtigen, pflichteifrigen Musiker, als auch den lieben, treuen Kollegen.

Vermischte Nachrichten.

Dem Musikschriftsteller William Wolf, Berlin, wurde der Titel „Königl. Professor“ verliehen.

Prof. Carl Reinecke in Leipzig erhielt den preussischen Kronenorden 2. Klasse.

Peter Raabe, der Dirigent des Mannheimer Kaimorchesters, ist mit dem Titel „Hofkapellmeister“ für das Hoftheater zu Weimar an Stelle des ausscheidenden Kapellmeisters Richard verpflichtet worden.

Robert Meister, Musiklehrer am Eislebener Lehrerseminar, wurde zum Königl. Musikdirektor ernannt.

Adalbert von Goldschmidt, der Verfasser des Oratoriums „Die sieben Todsünden", der Musikdramen „Helianthus" und „Gäa", ist am 21. Dezember in einem Wiener Sanatorium verstorben.

Der Oberbibliothekar des Pariser Konservatoriums Weckerlin hat, nach dem Berichte des „Figaro", einen äusserst wertvollen Fund gemacht; er entdeckte bei einem Antiquar eine kleine Sammlung von Weihnachtsliedern, „noëls", aus dem 16. Jahrhundert mit beigedruckter Notation, die aller Wahrscheinlichkeit nach ein Unikum ist.

Der junge Leipziger Komponist Sigfrid Karg-Elert veranstaltet am 20. Januar in der hiesigen Singakademie seinen ersten Kompositionsabend. Es kommen zu Gehör: Klaviersonate op. 50, Solostücke für Harmonium, Duos für Harmonium und Klavier und eine Reihe von Liedern. Mitwirkende sind der Königl. Kammersänger Werner Alberti und Carl Stabernack (Kunstharmonium).

Eugen Segnitz, unser geschätzter Mitarbeiter, ist an Stelle Prof. Heinrich Zöllner's, der sein Amt niedergelegt, als Musikkritiker des Leipziger Tageblatt berufen worden.

Eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen Hofrat Professor Oskar Wermann, veranstaltet von dem Amtsnachfolger des Verstorbenen, Musikdirektor Otto Richter, fand vor Kurzem in der Dresdener Kreuzkirche statt. Zur Aufführung kamen Teile der doppelchörigen Vokalmesse Wermann's, eine Passacaglia für Orgel, sowie eine Anzahl Sologesänge. Wermann hat das seit dem 13. Jahrhundert bestehende, für die Pflege der deutschen Kirchenmusik wichtige und durch die Namen eines Homilius, Weinlig und Julius Otto zu Ansehen gekommene Dresdener Kreuzkantorat über 30 Jahre mit dem eifrigen Bestreben verwaltet, seine Bedeutung zu steigern, hat dafür seine ganze Persönlichkeit eingesetzt und den von ihm geleiteten und erweiterten Sonnabendvespern des Dresdner Kreuzchores und anderen grösseren Aufführungen die Teilnahme weitester Musikkreise verschafft.

Bei der 87. Aufführung im Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden führte Jean Louis Nicodé seine Symphonie „Gloria", ein Sturm- und Sonnenlied mit Erläuterungen vollständig am Klavier vor.

Aus Dresden wird uns geschrieben: Der musikalische Nachlass des vor acht Jahren gestorbenen und im letzten Jahrzehnt zu immer steigendem Ansehen gelangten Komponisten Franz Curti ist Eigentum des Musikverlags von J. Günther in Dresden geworden. Fast alle Gebiete der Musik sind darin vertreten: Schauspielmusiken zu Schiller's „Semele", Wolfgang Kirchbach's „Letzten Menschen", Holger Drachmann's „Schneefrid" u. a., Orchesterwerke, Kammermusik, Einzellieder, Chöre und die Oper „Das Rösli vom Säntis", die auf mehreren schweizerischen Bühnen zahlreiche Aufführungen erlebt hat. Ferner hat der Günther'sche Verlag eine Reihe bereits gedruckter Werke Curti's erworben, darunter die beiden von Friedrich Brandes aus dem Nachlass herausgegebenen Chöre „Frühlingsstürme" und „Mein ist die Welt", das grosse Chorwerk „Die Schlacht" (Text von Schiller) für Männerchor, Soli und Orchester, die Opern „Hertha" und „Erlöst". Die Herausgabe und Bearbeitung der Werke hat Prof. Friedrich Brandes übernommen.

No. 87 der „Mitteilungen" der Firma Breitkopf & Härtel bringt als Titelblatt das Bild Theodor Streichers, dessen Kompositionen in den alleinigen Verlag der Firma übergegangen sind. Von Felix Weingartner erscheinen demnächst als op. 42 zwei „Sonaten für Violine und Klavier". Von Julius Klengel ist das vierte Heft seiner aus der Lehrpraxis hervorgegangenen Technischen Studien für Violoncell angekündigt. Hugo Riemann macht auf Gesichtspunkte aufmerksam, die bei Aufführung von Werken seiner Sammlung „Collegium musicum" im Auge zu behalten sind; er tritt der irrigen Ansicht entgegen, dass diese Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts nur für einfache Besetzung bestimmt gewesen wäre. Freunde der Kammermusik seien auf die Streichquartette von Novák und Sinigaglia aufmerksam gemacht. Von musikgeschichtlichen Werken steht das Erscheinen des Singegedichts „Der Tag des Gerichts" von G. Ph. Telemann, dem bedeutendsten Zeitgenossen Joh. Seb. Bach's, und eine Auswahl von Werken des Nürnberger Organisten Johann Staden († 1634) in Aussicht; ebenso der Klavierauszug zu Händel's „Judas Maccabäus" in der Chrysander'schen Bearbeitung. Weiter sind neue musikliterarische Werke von Berlioz, La Mara, Rietsch, Weingartner usw. angeführt. Die Ankündigung der Taschenpartitur von Wagner's Lohengrin und der schon 1905 zu Weihnachten veröffentlichten Tristan-Partitur schliesst das Heft.

Mitteilung.

Wir gestatten uns, nochmals darauf aufmerksam zu machen, dass die Vorträge, Referate und Diskussionen des 3. Musikpädagogischen Kongresses, April 1906, nicht durch Buch- und Musikalienhandlungen, sondern nur von der Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W., Ansbacherstr. 37, gegen Einsendung von 1,75 Mk. in Briefmarken (Postanweisung 1,80 Mk., Ausland, ausschliesslich Oesterreich-Ungarn, 2 Mk.) zu beziehen sind.

Bücher und Musikalien.

Musikerbriefe in Auswahl herausgegeben von Karl Storck. (Bücher der Weisheit und Schönheit.)

Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Mit einer gewissen Sorge sieht man die „Breviere“ sich vermehren, die uns alle ursprüngliche Nahrung nehmen und uns nicht mehr zu den Quellen gelangen lassen werden. Man wird bald nicht mehr Goethe's, Hebbel's Werke besitzen und lesen, sondern nur ihre „Breviere“, die ja am Ende alles „Lesenswerte“ enthalten und nur soviel, als ein moderner, stark beanspruchter Mensch bewältigen kann. Nun beginnen auch die „Musikerbreviere“, und selbst dem wortkargen Beethoven ringt man ein Brevier ab. Es steckt eine grosse Gefahr in dieser Hast nach Abkürzung. Einer notiert sich schnell ein paar Aussprüche, die ihm besonders gefallen, und bietet sie allen anderen als Quintessenz des Geistes des betreffenden Autors. Anstatt Schätze ans Tageslicht zu bringen, werden auf diese Weise viel leichter Schätze begraben.

Wohl aber gibt es Gebiete und Werke, die durch eine ähnliche, aber einsichtsvolle Behandlung einem grösseren Publikum zu erobern sind. Dazu gehört sicher das weite Feld der Briefe. Früher schrieb man wohl zu viel Briefe (jedenfalls längere). Nun, heute druckt man viel zu viele. Sich durch alle Briefsammlungen hindurchzulesen, ist wahrlich eine zu grosse Aufgabe, nicht nur für den an Zeitmangel so sehr leidenden modernen Menschen, sondern überhaupt für seine Geduld. Und offen gesagt: nötig ist es auch nicht, einzelne ausserordentliche Erscheinungen ausgenommen, wie Wagner's Briefe an Liszt oder die an Frau Wesendonck. Sehr verständnisvoll sichtet Frau von Bülow die Briefe ihres Gatten für den Druck.

Von älteren Musikern ist es erst recht das einzig Richtige für den Genuss ihrer Briefe, deren hohe Bedeutung für die Erkenntnis ihrer Persönlichkeit ausser Zweifel steht, eine Auswahl herzustellen, die natürlich nur ein genauer Kenner des gesamten Materials sowie des Autors treffen kann, um keinen wichtigen Zug zu übersehen. Karl Storck hat diese wertvolle Arbeit für Beethoven, Mozart und Schumann getan. Diese Bände können nicht warm genug empfohlen werden. Sie sind mit Feinsinn, Liebe und grosser Sachkenntnis hergestellt. Es ist eine Freude, sie zu lesen. Wir wünschten einen ähnlichen Band von Liszt's Briefen durch ihn zu erhalten.

J. Vianna da Motta.

Richard Klimpert: Lehrbuch der Akustik, II. Band: Die verschiedenen Tonerreger.

A. v. Vangerow, Bremerhaven.

Nachdem bereits der über Schallwellen und Eigenschaften der Tonwellen handelnde I. Band Aufsehen erregt hat, wird auch dieser 2. Band wegen seiner klaren und übersichtlichen Anordnung besonders in musikalischen Kreisen sich die ihm gebührende Aufmerksamkeit erringen. Das Werk beschäftigt sich mit den verschiedenen Tonerregern, und zwar stets, soweit als möglich, auf die praktische Musik zugeschnitten. Es bringt Betrachtungen über den Bau der Violine, über die Schwingungszustände der Flöten und Zungenpfeifen, das Wesen der Tonbildung aller gebräuchlichen Musikinstrumente und über das Stimmorgan des Menschen und der Tiere. Der Verfasser verfährt dabei mit einer tiefschürfenden Gründlichkeit und bewunderungswerten Sachkenntnis, die den Musiker sicherlich befriedigen und ihm manche Anregung geben wird. Die sympathische „Katechismusform“ und die 313 in den Text gedruckten Figuren verdeutlichen die aufgestellten Lehrsätze ungemein. Die streng physikalische Grundlage scheint Verfasser wohl abgehalten zu haben, sich mit dem Wesen der Klangfarbe eingehender zu beschäftigen und sich auf die heutigen ästhetischen Anschauungen über die Schönheit des Klanges, die auf dem Verhältnis der Obertöne zum Grundton fusst, näher einzulassen. Für den Musiker wäre es fernerhin interessant gewesen, einmal etwas über Töne und Geräusche des täglichen Lebens und über die Beziehungen der Obertöne zu den Sprachidiomen (z. B. Ersatz des obertonreichen und harmonischen „sch“ in der russischen und chinesischen Sprache für die fehlenden Vokale) näheres zu erfahren. Im übrigen wird das schön ausgestattete Werk sämtlichen Ansprüchen zu Lehrzwecken und zum Selbstunterricht genügen.

Ludwig Riemann.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Etüden für die obere Elementarstufe.

C. H. Döring, op. 125. 20 Klavier-Etüden. Heft I. Pr. Mk 1,50
Bosworth & Co., Leipzig.

H. Lemoine, op. 37. Etudes enfantines. Heft I. Pr. Mk. 1,—.
W. Hansen, Kopenhagen.

A. Löschhorn, op. 65. Etudes progressives. Teil I. Pr. Mk. 2,—
Julius Weiss, Berlin.

C. Gurlitt, op. 198. Melodische Etüden. Pr. Mk. 1,50.
H. Litolff, Braunschweig.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Organisation der Propaganda-Kommission.

Die Hauptkommission besteht aus den Damen: Frl. Ax, Siegen, Frl. Diller, Danzig, Frl. Henzeroth, Wiesbaden, unter dem Vorsitz des Vorstandes; Delegierte desselben ist Frl. Anna Hesse, Erfurt, Schillerstrasse 27.

Der Hauptkommission sind unterstellt die 8 Zentralen:

Berlin, Vorsitzende Frl. H. Vehrs, Möckernstrasse 73a. Danzig, Vorsitzende Frl. M. Diller, Breitegasse 19/20. Dresden, Vorsitzende Frl. M. Blassmann, Kaiser Wilhelmspl. 2b. Erfurt, Vorsitzende Frl. M Kolbe, Brühlerwallstrasse 3. Frankfurt a. M., Vorsitzende Frau Balser-Landmann. Hannover, Vorsitzende Frl. A. Hundoegger, Blumenhagenstr. 1. Siegen, Vorsitzende Frl. A. Ax, Kölnerthor 6. Wiesbaden, Vorsitzende Frl. H. Heuzeroth, Goethestrasse 1.

Die Hauptkommission.
I. A.: *Agnes Ax.*

Die Musikgruppe Nordhansen brachte in ihrem zweiten musikalischen Abend eine einheitliche Idee zum Ausdruck, das Thema lautete „Ein Frühlingstag". Den einleitenden Vortrag hielt Herr Pastor Gewalt. Er schilderte die Musik als die körperloseste Kunst, die dazu berufen sei, innerlich zu ergreifen. Sie vermag allein von allen Künsten nicht bloss Momente, Akte, sondern Stimmnngen im Verlauf darzustellen. Sie eignet sich darum zur Schilderung eines Frühlingstages, seine Stimmung lässt sich am besten aus der Musik atmen. Die den Frühlingstag in seinem Verlauf schildernden musikalischen Vorträge wurden durch Grieg's „An den Frühling" eingeleitet. Es folgten „Morgenstimmung" und „Morgenhymne" desselben Komponisten, Taubert's „Drei Vogelstimmen", Mendelssohn's „Wer hat dich, du schöner Wald", zwei Cello-Vorträge, die die „Waldandacht" und „Das Leben im Walde" schilderten, ihnen folgten „Gewitter und Hirtenandacht" aus der Pastoralsymphonie, Schumann's „Des Abends"; den Beschluss machte desselben Komponisten ergreifende Komposition des Eichendorff'schen Liedes „Es war, als hätte der Himmel die Erde still geküsst." Die gesamten künstlerischen Darbietungen fanden lebhafte sympathische Aufnahme bei den zahlreichen Zuhörern.

Die „Kritische Rückschau" musste wegen Mangel an Raum diesmal leider zurückbleiben. *A. M.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.

Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.

Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. **Prospekte gratis.**

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111, Gartenhaus part., hochpart., I. u. II. Etage.

Seminar **zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.**

Lehrfächer des Seminars u. a.: **Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Methodik u. Pädagogik — musikal. Akustik** (experimentell) — **Musikdiktat u. Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.**

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
— Jedes Fach kann **einzeln** belegt werden. —
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Populärer Unterrichtskursus in der **musikal. Akustik** (experimentell, mit Lichtbildern) im Saale der Anstalt (alle 14 Tage 1 Stunde). **Preis:** monatl. 2 M., jährl. 20 M. Tonentstehung, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe. Die verschiedenen Tonquellen (Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente; das Harmonium; die Pfeifen der Orgel; das menschliche Stimmorgan). Anatomie des Ohres. Bildung des natürlichen, pythagoräischen u. temperierten Tonsystems. Consonante und dissonante Intervalle u. s. w.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnitzstr. 22 I.

Veit'sches Conservatorium
Gegründet 1874.
part., I, II u. III Tr. **Berlin S., Luisenufer 48,** part., I, II u. III Tr.

verbunden mit Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen und Elementarschule für alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Lehrkräfte ersten Ranges. Prospecte, alle Bedingungen u. Lehrerverzeichnis enth., gratis durch den **Director E. A. Veit.**

Cornelie van Zanten.
Gesangunterricht.
Ausbildung für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Unterrichtsvermittlung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
empfiehlt kostenlos vorzüglich ausgebildete Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie etc. Nähere Auskunft erteilt Frau **Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43,** Montags $3^1/_2$—5.

Luise Soest
Klavierunterricht.
Theoretisch methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Unterrichtsvermittlung der Neuen Musikgruppe Berlin
(A. D. L. V.)
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie durch die Leiterin der Unterrichtsvermittlung:
Frl. **Hedwig Wilsnach, W. 50, Regensburgerstr. 27.** Sprechst.: Mittwoch 3—4 Uhr.

Fehlende Nummern

des **„Klavier-Lehrer"** können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss. Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Vom Menschen Richard Wagner.

Nach der Lektüre seiner „Familienbriefe"

von

Dr. Karl Storck.

(Schluss.)

Ebenso wertvoll sind die nun kürzlich erschienenen „Familienbriefe von Richard Wagner". Es ist nicht meine Absicht, hier diese Briefe auszubeuten, auf das hin, was sie uns an Bereicherung der biographischen Kenntnis, noch auch, was sie uns an Bekenntnissen bringen. Es ist wohl wenig gerade neu, aber unsere bisherige Kenntnis wird vertieft und geklärt. Ich glaube kaum, dass jemals ein Künstler durch Briefveröffentlichungen so gewonnen hat, wie nun wiederum der Mensch Richard Wagner. Vor allem im Verhältnis zu seiner Gattin Minna erscheint Wagner von erhabener menschlicher Grösse, von einer Dulderfähigkeit, die ihn vollauf berechtigt, einmal in anderem Zusammenhang zu sagen: „Ich bin immer leidend, aber meistens mitleidend, und jede Bitterkeit nimmt immermehr in mir ab." (28. Januar 1859 an die Schwester Cäcilie.) Packend, mit dramatischer Lebendigkeit tritt uns jetzt hervor, wie Wagner's Beteiligung am Märzaufstande und seine Flucht in die Schweiz eine Notwendigkeit für ihn bedeutete. Allerdings, das Vorher, die Schwüle vor dem Gewitter bekommen wir kaum zu fühlen, wohl aber die ungeheuer reinigende Kraft des entfachten Sturms. Man spürt, wie für Richard Wagner das scheinbar so glänzende Dresdener Dasein eine immer fühlbarere Qual geworden war, und gerade weil wir jetzt in den Briefen erleben, wie er vorher alle Schönheiten und Vorteile seines Daseins sich vorredet, kann man ihm nicht mehr den Vorwurf machen, als habe er sich leichtsinnig an dem Aufstand beteiligt. Das war eben nur die Gelegenheit, bei der seine Natur, wenn er überhaupt ein ehrlicher Mensch war, einfach durchbrechen, bei der er sich persönlich von den auf ihm lastenden Fesseln befreien musste. Es ist ganz grossartig, wie danach dieser Mann künstlerisch wächst und klar wird, wie von ihm abfällt, was ihn materiell mit der Welt verbindet, wodurch er bei seiner Kunst Rücksichten auf die Welt nahm. Jetzt wird Wagner frei für sein Kulturideal, und von diesem Augenblicke an ist er nicht ein einziges Mal, trotz Not und Verfolgung, diesem Kulturideal auch

nur in einem Gedanken untreu geworden. Aber wir erfahren aus diesen Briefen auch von der Liebe und Güte Wagner's zu seinen Angehörigen, von seiner grossen Sehnsucht nach einem Wesen, das ihn liebe und ganz verstände, das er mit Liebe überhäufen könnte. Wer weiss, wie schwer es ihm fiel zu bitten, der wird diese grosse Sehnsucht, ein liebes Menschenkind an sich zu drücken, aus den Zeilen heraushören, die er an seine Nichte Clara Brockhaus richtete (Juni 1853): „Was mich ganz besonders betrifft, so sehne ich mich sehr nach einem jungen Wesen in meiner Nähe: dass ich kein Kind habe, muss ich jetzt recht schmerzlich beklagen. Du, liebes Kind, könntest mir von einer grossen, vielleicht mein ganzes weiteres Leben entscheidenden Wichtigkeit sein: und wahrlich, ich wollte es Dir danken!“ Und gleich eine zweite Stelle sei auch noch aus einem anderen Briefe an diese Nichte (23. Oktober 1851) hierher gestellt: „Ich bewerbe mich um niemandes Liebe, und lasse es ganz drauf ankommen, was die Leute von mir denken: wer aber deshalb meinte, ich sei kalt oder unempfindlich, der hätte sich tüchtig betrogen. Wenn mir irgendwoher nur ein Finger wirklicher, bedingungsloser Liebe gezeigt wird, da greife ich wie besessen nach der ganzen Hand, ziehe womöglich an ihr den ganzen Menschen zu mir heran“.

Die 124 Briefe reichen vom 3. März 1832 bis zum 27. Oktober 1874. Wir begleiten Richard Wagner von den ersten künstlerischen Versuchen des Jünglings an bis zum Festspielhügel zu Bayreuth. Wir erleben die furchtbare Notzeit in Paris mit und dann die ersten Erfolge in Dresden; die Verbannungszeit in Zürich tritt lebendig vor uns, wir erhalten ergreifende Kunde über seine Liebe zu Mathilde Wesendonk und erleben innerlich gepackt die Notwendigkeit seiner Trennung von Minna mit. Die schweren Kämpfe fühlen wir, die er um seine Kunst durchgemacht bis zur Erlösung mit dem Bayernkönig, dann auch hier das neue Wandern hinaus in die Stille des Vierwaldstätter Sees, wo er dann an der Seite eines für ihn geschaffenen Weibes die Vollendung seiner Werke vornehmen darf. Ein reiches, schönes Buch, voll eines ethischen Lebens- und Erziehungswertes. Nur noch eins. Auch da noch muss man Richard Wagner gegen die Möglichkeit von Missverständnissen schützen. Man muss sich bei Richard Wagner's Briefen erst etwas einlesen, seine Art kann sonst leicht missverstanden werden. Nicht lange, aber zu Beginn. In den Briefen an Mathilde Wesendonk sagt er einmal, er sei eine exklamative Natur, und hier findet sich in einem Briefe an seine Schwester Cäcilie die Stelle: „Kein Mensch hat mehr Bedürfnis seinen ganzen Reichtum rückhaltlos auszuschütten, als ich“. Die Hochspannung des Stiles, das Pathos ist hier natürliche Ausdrucksform einer stets auf's höchste eingespannten Seele.

Manuel Garcia.

Von

Carlos Droste.

In London verstarb jüngst der gefeierte greise Gesangsmeister Manuel Garcia. Der als Tonbildner, Stimmphysiolog und Erfinder des für medizinische Zwecke so wichtigen Laryngoskops (Kehlkopfspiegels) weltbekannte Künstler und Gelehrte hat das wahrhaft biblisch-patriarchalische Alter von 101 Jahren erreicht, eine Lebensdauer, deren ungewöhnliche Länge wohl am treffendsten durch die Tatsache bezeichnet wird, dass Manuel Garcia als jungem Mann noch vergönnt gewesen ist, in New-York dem Schöpfer des Don Juan-Textes, dem am dortigen Columbia-College als Professor der italienischen Sprache zu jener Zeit wirkenden Lorenzo Da Ponte, Aug' in Auge gegenüber zu stehen.

Der Künstlername „Garcia“ gehört überhaupt zu den glänzendsten der Musikgeschichte. Schon der Vater des eben verstorbenen Manuel, der, am 22. Januar 1775 zu Sevilla geboren, als Tenorist zumeist in Paris und London eine glänzende Virtuosenlaufbahn absolvierte, Manuel del Popolo Vicente Garcia galt als ein berühmter Sänger und Gesanglehrer, dessen „Metodo de canto a arte de apprender a cantar“ eine der vorzüglichsten Gesangsschulen darstellt.

Der ältere Garcia starb am 2. Juni 1832

zu Paris. Nicht nur sein Sohn Manuel, sondern auch seine beiden Töchter hatten sich der Gesangskunst gewidmet. Die ältere derselben, die am 24. März 1808 zu Paris geborene, mit dem Geiger de Bériot vermählte Maria Félicitas Malibran, eine ausgezeichnete Kontraaltistin von ungewöhnlichem Stimmumfange, starb frühzeitig infolge eines Sturzes vom Pferde am 23. September 1836; die jüngere, Pauline Viardot-Garcia, geboren am 18. Juli 1821 zu Paris, zählt gleichfalls zu den gefeiertsten Sängerinnen ihrer Zeit, creierte u. a. die Fides im Meyerbeer'schen „Propheten" 1849 an der grossen Oper in Paris und lebt dort noch heute hochbetagt als Gesanglehrerin.

Manuel Garcia, der Jüngere, erblickte das Licht der Welt am 17. März 1805 in Madrid. Die Erziehung der musikalisch reich veranlagten Kinder leitete der Vater selbst. In Neapel, wo der ältere Garcia als erster Tenorist der Haus- und Hofkapelle König Murats eine gut dotierte Stellung einnahm, auf zahlreichen Reisen mit seinen Eltern und in Paris, wohin sie 1816 übersiedelten, verbrachte Manuel Garcia seine Jugend. In der Seinestadt genoss er bei dem vortrefflichen Theoretiker François Joseph Fétis Unterricht in der Komposition; im Gesange blieb sein Vater sein einziger Lehrmeister.

Bald betrat er in London als lyrischer Tenor selbst die Bühne mit gutem Erfolg; doch stellte es sich bei dieser Gelegenheit heraus, dass sein Organ, wenn auch ganz wohlklingend, trefflich gebildet, und vor allem sehr koloraturfähig, doch des sinnlichen Schmelzes und Klangreizes, der physischen Ausdauer, wie der dramatischen Wirksamkeit allzusehr entbehrte.

Da Manuel Garcia selbst wohl erkannte, dass seine eigentliche künstlerische Begabung ihn nicht gerade gebieterisch in den Rahmen der weltbedeutenden Bretter verweise, und da ihm ferner das Bühnenleben durchaus nicht zusagte, bemühte er sich frühzeitig, dem nimmer rastenden, vielbeschäftigten Vater als Stütze und Helfer bei seinen zahlreichen Gesangsstunden zur Seite zu stehen, und hatte bald die Genugtuung, es dem manchmal bis zu 80 Schülern zählenden väterlichen Maëstro gleich zu tun, ja ihn wohl gelegentlich mit den erzielten Erfolgen auf gesangspädagogischem Gebiete noch zu übertreffen. So wirkten Vater und Sohn in Paris einträchtig als Lehrer nebeneinander, die schönsten und verheissungsvollsten Talente, die Töchter und Söhne der vornehmsten Familien Frankreichs zu ihrem Schülerkreis zählend.

Den älteren Garcia hatte 1827 noch ein schwerer Schicksalsschlag getroffen. Ein Impresario hatte ihm die Leitung eines italienischen Opernunternehmens in New-York übertragen. Garcia, energisch und unternehmenslustig, zögerte nicht, dem verlockenden Rufe zu folgen. Mit einer zahlreichen Künstlergesellschaft, darunter seine Tochter Maria, die spätere Malibran, und sein Sohn Manuel, schiffte er sich nach dem Lande der Dollars ein, wohl das erste Beispiel einer Künstler-Tournee nach Amerika, wie sie heute ganz alltäglich ist. Glänzende künstlerische und pekuniäre Erfolge lohnten den Wagemut Garcia's, auch in Mexiko, wohin er sich mit seiner Truppe im Laufe der 18 Monate umfassenden Kunstfahrt noch wandte. Schon hatte er sich in kürzester Zeit ein ansehnliches Vermögen erworben, mit dem er fortan in der Heimat ein sorgenfreies Leben zu führen gedachte, als er auf dem Wege von der Hauptstadt Mexiko nach dem Hafenorte Vera Cruz einer Räuberbande in die Hände fiel, die ihn und seine Künstlergesellschaft völlig ausraubte und ihm den sauer erworbenen Schatz, den er mit sich führte, abnahm. Als ein gebrochener Mann kehrte der Künstler nach Europa heim, wo er, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, noch eine Zeitlang singend auftrat und unterrichtete, bis ihn der Tod am 2. Januar 1832 ereilte.

Doch kehren wir zu dem Manne zurück, dem diese Zeilen gewidmet sind, seinem Sohne Manuel Garcia. Nach des Vaters Tode widmete er sich, da er bereits im Jahre 1829 von der Bühnenlaufbahn zurückgetreten war, in Paris ausschliesslich der Lehrtätigkeit, 1835 berief man ihn als Lehrer der Gesangskunst an das Conservatoire, wo Garcia bald einen grossen Schülerkreis um sich versammelte, nebenbei aber schrieb er ein Lehrbuch, eine Gesangunterrichtsmethode, die unter dem Titel „École de Garcia" in französischer Sprache 1841 zu Paris im Druck erschien. 1850 leistete Garcia einer Aufforderung, der „Royal Academy of Music" in London als Lehrkraft beizutreten, Folge und verlegte seine Wohnung von den Ufern der Seine nach der Themsestadt. Hier begann er nebenbei auch seine wissenschaftlichen Studien, besonders auf stimmphysiologischem Gebiete. Was bisher auf dem Felde der Gesangskunst und der Tonbildung geleistet

worden war, beruhte teils lediglich auf Tradition, teils auf einer nicht unbedenklichen Empirie. Garcia gebührt der Ruhm, eine gesunde Basis der Gesangswissenschaft geschaffen zu haben; mit dem klaren Blick und dem kritischen Verstande des gelehrten und gebildeten Mannes stellte er Untersuchungen an über die Grundlagen und die Gesetze der Ton- und Stimmbildung, der Phonetik, des Baues der Gesangswerkzeuge (Stimmbänder, Kehlkopf usw.), der Kunst der Atembehandlung u. a. m. Die Resultate waren von höchster Bedeutung, ja geradezu fundamental für die Gesangspädagogik unserer Tage. Diese Studien wurden gekrönt durch die im Jahre 1855 von Manuel Garcia gemachte Erfindung des Kehlkopfspiegels, die schon von dem medizinischen Standpunkte allein aus als epochemachend bezeichnet werden muss. Auch eine Reihe segensreicher Neuerungen in der Gesangsmethode selbst verdanken wir Garcia, so die Aufklärung des Verhältnisses der einzelnen Stimmregister zu einander, die Abschaffung des als Uebung für Anfänger damals beliebten Schwelltones, die Erweiterung des Vokalisierens auf alle fünf Vokale und auf die Diphthonge des Alphabets (bis dahin hatte man Töne nur auf dem Buchstaben a singen lassen), u. a. m.

Das fernere Leben Manuel Garcia's floss mit grösster, äusserlicher Gleichmässigkeit, desto köstlicher und tatenreicher aber in der von ihm still ausgeübten Tätigkeit dahin.

Ab und zu ein Besuch bei seiner Schwester, Madame Viardot-Garcia, sonst keinerlei Reisen und Strapazen neuzeitlichen Gesangsvirtuosentums. Bis in die letzten Jahre seines gottgesegneten Lebens hat der Sängergreis unterrichtet. Die Zahl seiner Schüler und Schülerinnen ist Legion. Die unvergessliche Jenny Lind und Professor Julius Stockhausen verdanken ihm ihre Ausbildung. Wagner's Nichte, Johanna Jachmann-Wagner, sein erster Telramund, Hans Feodor von Milde in Weimar, der verstorbene, als Barytonist einst vielbewunderte Leipziger Theaterdirektor Max Staegemann, erwarben bei dem Dahingeschiedenen, der fast alle seine Schüler überlebt und zuletzt in einsamer Grösse dastand, ihr eminentes Können und ihre hohe Künstlerschaft.

Manuel Garcia war mit der Opernsängerin Eugénie Mayer (geb. 1808 zu Paris) lange in glücklicher Ehe vermählt. Sie starb im Jahre 1880. An Schriften hinterlässt uns Garcia seinen wertvollen „Traité complet de l'art du chant", eine hauptsächlich auf Grund langjähriger Studien der altitalienischen Methode verfasste Gesangsschule. Die 1840 der Pariser Akademie überreichte Schrift „Memoire sur la voix humaine" brachte dem Verfasser den Professortitel ein. Diese Werke sichern der Nachwelt die wertvollen Errungenschaften einer an Erfolgen reichen Künstler- und Gelehrtenlaufbahn, deren umfassender Einfluss und segensreiche Wirkungen sich erstrecken auf das gesamte grosse und weitverzweigte Gebiet moderner Gesangskunst. Ein bevorzugter Platz in den Blättern der Musikgeschichte ist dem Namen Manuel Garcia für alle Zeiten gewiss.

Hugo Marcus: Musikästhetische Probleme.*)

Besprochen von

Dr. Olga Stieglitz.

Die vorliegende Schrift verschafft die Bekanntschaft mit einem vielseitig gebildeten, logisch geschulten Denker, der die von ihm behandelten Probleme der Musikästhetik, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, dem Leser in grossen Zügen zu entwickeln versteht.

H. Marcus untersucht zunächst, in welcher Weise die verschiedenen Künste an den allgemeinsten ästhetischen Werten, den formalen und den nachahmenden, d. h. auf einen Inhalt deutenden Elementen teilhaben. Er kommt zu dem Ergebnis, dass in dieser Hinsicht zwischen den Künsten nicht prinzipielle, sondern nur graduelle Unterschiede vorhanden sind. Jede Kunst enthält gewisse Grundbestandteile und Verhältnisse, die nur ihr allein zukommen und somit ihr eigenstes Wesen, ihr Wie darstellen, daneben andere, welche Aehnlichkeiten mit ausser ihr Befindlichem aufweisen und somit auf ein Was deuten. Je mehr Eigentümlichkeiten einer Kunst angehören, je individueller sie ist, desto unbestimmter und allgemeiner wird sich ihre Wiederspiegelung des Fremden gestalten. Indem die Bausteine der Musik, Töne, Tonkomplexe, Tonfolgen in der übrigen Welt in gleicher Beschaffenheit nicht vorkommen, besitzt diese Kunst

*) Hugo Marcus: „Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetischer Grundlage nebst Bemerkungen über die grossen Figuren in der Musikgeschichte." (Concordia, Deutsche Verlagsanstalt, Berlin.)

keine so hohe Fähigkeit zur Wiedergabe bestimmter Objekte wie etwa Malerei und Skulptur, denen sich die Farben und Formen der Wirklichkeit als unmittelbare Vorbilder darbieten. Dagegen erweisen sich die formalen Verhältnisse der Musik, wie Höhe und Tiefe der Töne, Dauer, Stärkegrade, Rhythmen usw. als äusserst passende Symbole für die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Geschehnisse, also das Motorische äusseren und inneren Lebens. Mit letzterem ist das Reich der Töne auch durch akustische Aehnlichkeit mit den lautlich-stimmlichen Offenbarungen des Seelischen eng verknüpft. — Der Verfasser steht jedoch auf dem Standpunkt der Musik, vermöge der Vielheit ihrer Darstellungsmittel und des Nüancenreichtums ihrer Ausdrucksformen auch die Möglichkeit der Aussenweltsschilderung in grösserem Umfange zuzuerkennen. Nur sind alle ihre Beziehungen nicht eindeutig, nicht objektiv gegeben, sondern subjektiv deutbar. Die Einbildungskraft des Hörers trägt sie durch mehr oder weniger beliebige Assoziationsvorstellungen hinein, sofern der Komponist seinem Tonwerke nicht ein bestimmtes Programm in Worten beigefügt hat.

Diese Feststellung der ästhetischen Grundbeschaffenheit der Musik dient H. Marcus als Basis, um eingehender ihr Verhältnis zu den übrigen Künsten, insbesondere zur nahestehenden Dichtung zu kennzeichnen, womit der erste Hauptabschnitt abschliesst.

Im zweiten Teil werden einige speziellere musikästhetische Probleme erwogen, wobei der Verfasser bald die entwicklungsgeschichtliche, bald die psychologische Betrachtung zum Ausgangspunkt nimmt. So wird u. a. die historische Entstehung und Wertung von Harmonie und Melodie dargelegt mit dem Ergebnis, dass ein gewisser Kreislauf der Tendenzen stattgefunden hat. Zu Beginn der modernen Musik (modern hier im Gegensatz zu antik) war der Satz alles, später die Melodieerfindung, während seit Beethoven Satz und polyphonische Verarbeitung wieder in den Vordergrund getreten sind.

Von den übrigen Untersuchungen seien als besonders fesselnd erwähnt die Erwägung des Verhältnisses zwischen Weltanschauung und Kompositionsstil, die Beziehungen und Wechselwirkungen von Moral und Musik, der Hinweis auf die Opposition zwischen den Bestrebungen der Technik und der Aesthetik. — Im allgemeinen hätten diesem zweiten Teil indessen etwas straffere Gliederung und einheitlichere Betrachtungsweise zum Vorteil gereicht. Hinzugefügt ist noch ein Anhang, der sich aus einer Reihe sehr verschiedenartiger Aphorismen zusammensetzt. Auch hier bietet der Verfasser viel Anregung zum Mit- und Weiterdenken, wenn man auch nicht allen seinen Behauptungen beizupflichten vermag. So wird z. B. in dem Abschnitt „Formalismus und Realismus" gesagt, dass Menschen, die bei den übrigen Künsten hauptsächlich auf den Inhalt Wert legen, in der Musik fast immer das Inhaltliche, das Programm ablehnen. Dem gegenüber möchte ich auf eine mir sehr richtig scheinende Aeusserung Liszts verweisen. „Das Programm ist das Medium", sagt er, „welches die Musik dem Teil des Publikums, der aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird." Denk- und Tatmenschen, als deren Gegensatz wohl Sinnen- und Phantasiemenschen gedacht sind, werden sich aber schwerlich in anderen Künsten ohne weiteres von dem Reiz der Farben, Formen oder der sogenannten schönen Sprache gefangen nehmen lassen, sondern auch hier einen positiven Inhalt verlangen. — Im übrigen ist aber hierfür wohl entscheidend in welchem Verhältnis der einzelne zur betreffenden Kunst steht. Ist er näher mit ihr vertraut, so interessiert ihn auch das Formelle und er empfindet dessen unmittelbar sinnlichen Reiz; je weniger er von ihr weiss, desto mehr wird er nach dem Inhalt und der Absicht des Künstlers fragen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass sich das kleine Werk auch durch interessante Sprachbehandlung empfiehlt. H. Marcus gehört zu den glücklicherweise sich mehrenden Schriftstellern, die nach neuen Ausdrucksweisen streben, ohne dabei ins Outrierte zu verfallen.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Nur mit einem gewissen Grauen gehe ich an die Berichterstattung über den Teil unseres heutigen Musiklebens, der in den Konzertsälen vor uns hintritt. Die für unmöglich gehaltene Steigerung unseres öffentlichen Musikbetriebes ist diesen Winter in starkem Masse eingetreten, und es lässt sich voraussagen, dass sie in den nächsten Jahren noch wachsen wird. Solange der Konzertsaal ein so günstiges Objekt für die Bauspekulation darstellt, ist an eine Aenderung des gegenwärtigen Verhältnisses, an eine Gesundung dieses Zustandes garnicht zu denken. Längst ist ja das Verhältnis nicht mehr so, dass das Konzertangebot in irgend einem Verhältnis zur Nachfrage des Publikums

steht, sondern dieses Angebot hängt von ganz anderen Faktoren ab. Das Konzert ist nicht mehr ein Mittel, dass man hervorragenden produzierenden Musikern Gelegenheit gibt, in den Dienst der Musikproduktion zu treten und dem Volke diese Musik zu vermitteln, das Konzert ist vielmehr in den weitaus meisten Fällen mehr eine Sache, die nur den Konzertgeber selber angeht, es ist für ihn Befähigungsnachweis eines Lebensberufes, und zwar leider zumeist des Musikunterrichts, wofür doch ein Konzert überhaupt keinen Befähigungsnachweis erbringen kann; denn auch die höchste Stilfähigkeit ist noch kein Zeichen pädagogischen Talents. Doch ich will hier nicht die längst erkannte Unerträglichkeit der sozialen Verhältnisse unseres gesamten Konzertbetriebes nochmals beleuchten. Meine Aufgabe ist es, kritisch zu würdigen, was Bedeutsames geleistet worden ist, Stellung zu nehmen zum neuen Schaffen und hinzuweisen auf jene reproduzierenden Künstler, die als Führende im heutigen Musikleben stehen oder durch ihre hervorstechende Begabung zu den Versprechungen für die Zukunft gehören.

Das hervorragendste Ereignis der diesjährigen Musiksaison war das viertägige Händelfest, das ohne sonst so beliebte äussere Veranlassung eines Jubiläumstages zu Ende Oktober stattgefunden hat. Das heisst die Bezeichnung als Fest war wohl etwas kühn. Dazu gehört denn doch das Gefühl der Festlichkeit, dazu gehört eine nicht auf Konzertsäle beschränkte Stimmung, dazu gehört vor allem die lebendige Einstellung der Veranstaltung zur Gegenwart. Wenige Wochen zuvor war es in Stuttgart gelungen, ein echtes Hugo Wolf-Fest zu veranstalten. Eigentlich war es dort ein Fest der Freundschaft. Ein eifriger Verehrer und persönlicher Freund des Komponisten versuchte der Welt einen Gesamtüberblick über Hugo Wolfs Schaffen zu geben. In glücklicher Weise war für die richtige Stimmung gesorgt und man darf wohl mit Recht annehmen, dass das Stuttgarter Hugo Wolf-Fest die gewünschte Frucht tragen und einer weiteren Oeffentlichkeit für den Wert dieses Tonsetzers Verständnis bringen wird. Das Berliner Händel-Fest dagegen hatte im günstigsten Falle akademischen Charakter, wenn man nicht gar sagen muss, den Charakter der Geschäftsunternehmung einer Konzertdirektion. Man hörte verlauten, dass ursprünglich ein Schumann-Fest zu dem die fünfzigste Wiederkehr des Todestages dieses feinsinnigen Dichters in Tönen die äussere Veranlassung geboten hätte, geplant war. Wahrscheinlich haben die Händel-Aufführungen, die im Mai dieses Jahres in Mainz veranstaltet wurden, dann den Gedanken gezeitigt, auch bei uns ein „Händel-Fest“ zu veranstalten. Die Art, wie in Mainz durch den trefflichen Dirigenten und hochgebildeten Musiker Fritz Volbach seit Jahr und Tag für Händel gearbeitet wird, hat etwas Programmatisches. Volbach hat mit seinen Händel-Aufführungen gewissermassen die praktische Ergänzung zu den theoretischen Leistungen Chrysanders gegeben. Er hat einerseits die Richtigkeit der Auffassung Chrysanders von der Aufführungsweise Händelscher Werke dargetan, andererseits unser Händel-Repertoire vergrössert, indem er die Lebensfähigkeit mancher sonst aus unseren Konzertsälen verschwundenen oder nie dort eingedrungenen Werke dargetan hat. Davon abgesehen ragen in einer immerhin kleinen Stadt wie Mainz derartige Veranstaltungen schon durch den ganzen Rahmen und das Aufgebot der Mittel so weit über das gewöhnliche Musikleben hinaus, dass darin bereits der Charakter der Festlichkeit liegt, und so verdienen die Mainzer Veranstaltungen denn wirklich die Bezeichnung als Festspiele und haben zweifellos auch einen bedeutenden Wert für unser ganzes Musikleben. In Berlin dagegen wirkten diese Händeltage garnicht als etwas Besonderes; unter der Unmasse von Konzerten, die hier geboten werden, waren eben ihrer vier der Vorführung Händelscher Werke gewidmet. Man kann kaum sagen, dass diese Vorführungen den Rahmen sonstiger grosser Oratorienaufführungen wesentlich überschritten hätten. Und so fürchte ich auch, dass von einer tieferen Wirkung dieser Veranstaltung keine Rede sein wird.

Man muss sich zunächst fragen: Was kann ein solches Händelfest überhaupt bezwecken? Die Aufführung einiger Händelscher Oratorien gehört zum festen Besitzstand, zur regelmässig wiederkehrenden Arbeitsleistung wohl aller grösserer Chorvereinigungen Deutschlands. Damit scheint mir im allgemeinen erkannt zu sein, was von Händelscher Musik für uns lebendig wirksam werden kann. Es sei denn, dass man den Neubelebungsversuch mit weiteren Werken des Künstlers unternähme. Ich bezweifle keinen Augenblick, dass dieser Versuch sich lohnen würde, aber die quantitative Vermehrung unseres Besitzstandes an lebendiger alter Musik ist vom Standpunkt der gesamten Kultur nicht von so einschneidender Wichtigkeit, wenn uns auf diese Weise nicht das künstlerische Bild des betreffenden Meisters vertieft wird, und wenn nicht damit eine Befruchtung der Gegenwart erreicht werden kann. Deshalb halte ich grössere Konzerte mit Instrumentalkompositionen und kleineren Gesangswerken, vor allem Solistensachen von Händel für unfruchtbar. Wenigstens braucht man sie nicht in dieser Häufung vorzuführen, und es wäre viel angebrachter auf unseren musikalischen Bildungsanstalten die Studierenden so mit Händel bekannt zu machen, dass diese später häufiger Stücke aus dem ungeheuren Gesamtwerk des Meisters zur Aufführung brächten.

Ich glaube, es ist im deutschen Volke, soweit es Teilnahme für Musik hat, das Gefühl allgemein, dass wir in Händel den bedeutendsten Oratorienkomponisten besitzen, dass einzelne seiner Ora-

torien eine einzige Stellung einnehmen in der gesamten lebensfähigen Musik. In der Hinsicht ist eine grosse Aenderung unseres Verhältnisses zu Händel kaum zu erreichen; es kann nur vertieft werden durch bereicherte Kenntnis der Lebensarbeit Händels. Die wirklichen Befruchtungen der Gegenwart durch diese Oratorienaufführungen lägen darin, wenn auf diese Weise unsere Zeit ein neues Verhältnis zur Gattung „Oratorium" bekäme. Das scheint mir allerdings ausserordentlich wichtig, und hierzu erscheint mir Händel ebenfalls als der beste Wegweiser.

Ein weiterer Wert bestände darin, dass uns die Persönlichkeit Händels vertrauter und damit wertvoller würde. Das ist Steigerung unseres Besitzes an grossem Menschentum, und das bedeutet einen Wert, der sich ja niemals genau im einzelnen nachweisen lässt, aber zweifellos von tiefgehendster Wirkung für das ganze Volksbewusstsein ist. Es gehört dazu eine dauernde, unaufdringliche Arbeit. Es ist zweifellos, dass heute Joh. Seb. Bach für die weitesten Kreise unseres Volkes wieder lebendig zu werden beginnt, dass für die Gebildeten der Mensch und der Künstler Bach ein hoher ethischer, nicht bloss künstlerischer Wert geworden ist. Dabei stehen wir hier erst am Anfang einer Entwicklung, die bei tüchtiger Weiterarbeit von höchstem Segen werden kann. Denn Bachs Musik wird in steigendem Masse für uns bedeuten „religiöse Kunst" im höchsten und weitesten Sinne des Wortes: Verhältnis des Menschen zur Gottheit. Die Musik Bachs ist so gewaltig, so reich und tief, dass alles formal Religiöse in seinen Werken, alles konfessionell Kirchliche verschwindet und lediglich das Ringen des Einzelwesens um Gott, die Erfassung aller Welt- und Lebensfragen unter dem Gesichtspunkte des ewig Religiösen, des Ueberirdischen übrigbleibt.

Haben wir von Händel eine Steigerung oder Ergänzung zu diesem Ewigkeitskulturwert Bachs zu erwarten? Man kann die Frage mit einem ruhigen „Ja" beantworten. Nach dieser Richtung bildet Händel wirklich die Ergänzung zu Joh. Seb. Bach, nicht in rein künstlerischer Hinsicht, in der er gemeinhin neben Bach gestellt wird. Religiös ist auch die Einstellung des gesamten Lebens bei Händel, wenigstens in diesen Oratorien. Aber im Gegensatz zu Bach ist nicht das Gottverhältnis des Einzelnen Ziel und Inhalt der Kunst, sondern das Religionsgefühl des Volkes. Es fällt heute so schwer, im allgemeinen Sprachgebrauch Religion von Kirche zu trennen, seinen Begriff Religion so weit aufzufassen, wie er wirklich ist, dass gar in dem Augenblick, wo man von Religion des Volkes spricht, viele etwas Kleines und Einengendes sich denken. Man lässt ja immer eine tiefe, eine segensreiche Wirkung des mehr Mystisch-religiösen gelten, in dem der Einzelne sich zu den Ewigkeitsfragen der Welt zu stellen sucht, aber der Begriff Volksreligion hat immer den Charakter eines dogmatisch Kirchlichen, und es stellt sich allsogleich die fatale Erinnerung an die Tatsache ein, dass Tausende von Menschen die Religion nur als ein Bändigungs- und Besänftigungsmittel oder günstigenfalls als die beste Erziehung der ungebildeten Volksmassen gelten lassen wollen. Das bezeugt natürlich nur die niedere Auffassung des Begriffs Religion bei denen, die so denken.

Ich sehe nun die ungeheure Bedeutung der Oratorien Händels für die Gegenwart darin, dass sie eine vertiefte Auffassung dieses Begriffes Volksreligion zu schaffen vermögen, dass sie ferner dazu geeignet sind, in Tausenden ein Gemeingefühl des Religiösen zu erwecken, dass sie also, wenn wir den Begriff des Kirchlichen in seiner ursprünglichen Bedeutung nehmen, eine Art vergeistigtes Kirchentum in uns zu erzielen vermögen. Ich wage nicht zu behaupten, dass Händel bei seinen Oratorien eine derartige Absicht zu klarem Bewusstsein gekommen ist; aber etwas Aehnliches muss er gefühlt haben. Im Gegensatz zu Bach, der zeitlebens in seiner engeren Heimat geblieben war, der zeitlebens ein treu lutherischer Organist und Kirchenmusiker gewesen ist, den kirchlichen Rahmen immer gewahrt hat und nur durch das ungeheure Bohren in die Tiefe zu jenen Quellen des Religiösen gelangte, die weit tiefer entspringen, als die Fundamente eines kirchlichen Begriffs, darum auch reicher und viel weltumfassender sind, — also im Gegensatz zu diesem Bach war Händel Weltmann und Universalmensch. Er war sicher in treu lutherischem Glauben aufgewachsen und ist diesem Gefühl auch bis an seines Lebens Ende treu geblieben. Es hat an Versuchungen, dem Glauben seiner Väter untreu zu werden, für ihn nicht gefehlt. In Italien hat ihn die katholische Welt gelockt, in England die dortige Form der Reformation. Aber ich glaube nicht, dass Händel unter diesen Versuchungen stärker gelitten hat. Vielleicht hat er sie kaum empfunden, denn er ist zweifellos niemals eine kirchliche Natur gewesen. Es gibt im damaligen Deutschland kaum einen Komponisten, für den das Kirchliche an sich so wenig Bedeutung gehabt hat, wie für Händel. Und wenn er in Italien der deutsche Protestant blieb, so sollte man nicht übersehen, dass er in jenen Jahren eine beträchtliche Anzahl von Werken der katholischen Kirchenmusik schuf, ebenso wie er später zahlreiche Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch der englischen Hochkirche geschaffen hat.

(Fortsetzung folgt.)



Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Dr. Max Burkhard hält im laufenden Quartal in der Lessinghochschule zu Berlin, Montag abends 1/28 Uhr Vorträge über Richard Wagner's „Nibelungen", illustriert durch pianistische und gesangliche Beispiele.

Das Holtschneider - Hüttner - Konservatorium zu Dortmund führte unter Leitung des Direktors der Gesangsabteilung, Herrn Holtschneider, eine Reihe von a cappella-Chören von Donati, Eccard, Mendelssohn, Schumann und Brahms auf. Das Streichquartett der Anstalt Beethoven's „Quartett" op. 132, und unter Mitwirkung W. Eickemeyer's, Lehrer der Anstalt, Tschaikowsky's „Trio" op. 50 in A-moll.

Das Königl. Konservatorium zu Dresden veranstaltete am 17. Januar im Vereinshause ein Konzert zum Besten seiner „Schüler-Unterstützungs-Kasse". Auf dem Programm standen Grieg's „A-moll-Konzert" für Klavier, eine „Lustspiel-Ouvertüre" von K. von Kaskel (zum ersten Male), Max Bruch's „Schön Ellen" und ein Gesang aus der Oper „Lakmé" von Leo Delibes. Die Ausführenden waren frühere und jetzige Schüler der Anstalt und das Schülerorchester des Konservatoriums.

Heinrich Schalit, Schüler des Wiener Konservatoriums, erhielt für ein von ihm komponiertes „Klavierquintett" den vom österreichischen Unterrichtsminister ausgesetzten Staatspreis von 1000 Kronen.

Vermischte Nachrichten.

Am 15. Dezember feierte der Kgl. Musikdirektor Prof. F. Gustav Jansen seinen 75. Geburtstag. Jansen's Bedeutung als Schumann-Forscher und -Sammler ist bekannt.

Prof. C. Schroeder, Hofkapellmeister und Direktor des fürstlichen Konservatoriums in Sondershausen, wird am 1. April 1907 aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand treten. Prof. Schröder war kurze Zeit Kapellmeister an unserem königlichen Opernhause in Berlin.

In Wien hat ein Mitglied des dortigen Konzertvereins, Dr. Robert Steinhauser, die Summe von 3000 Kr. zur Ausschreibung eines Kompositionspreises für 1907 gestiftet und sich bereit erklärt, auch in den folgenden neun Jahren jedesmal den gleichen Betrag zu geben, um den Verein in der Erfüllung seiner künstlerischen Aufgaben zu unterstützen.

Cyrill Kistler, der Komponist der Opern „Kunhild", „Röslein im Haag", als Musikschriftsteller durch eine Reihe theoretischer Werke bekannt, starb am 1. Januar zu München, erst 59 Jahre alt.

Der ausgezeichnete Pianist und Komponist, Prof. Anton Urspruch, ist am 10. Januar, kurz vor seinem vollendeten 57. Lebensjahre gestorben. Am 17. Februar 1850 zu Frankfurt a. M. geboren, wurde Urspruch zunächst Schüler von Ignaz Lachner und vollendete seine Studien später bei Raff und Liszt. Seit 1887 wirkte er als Lehrer am Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. Neben einer Reihe von Klavier- und Kammermusikwerken ist er der Schöpfer der beiden Opern „Der Sturm" und „Das Unmöglichste von Allem".

Der 100jährige Geburtstag Ludwig Erk's wurde von den von ihm gegründeten Vereinen „Männergesangverein", Direktor Prof. Max Stange, und „Gemischter Chor", Direktor G. Gaebler, durch ein Konzert in der Philharmonie gefeiert, das in der Hauptsache Erk'sche Kompositionen zu Gehör brachte. Ein Prolog, gedichtet und gesprochen von Paul Risch, leitete die Feier ein, die Festrede hielt Dr. Alfred Koeppen, in welcher er auf die Bedeutung Erk's in der Musikgeschichte hinwies. Ludwig Erk's Wirken, seine Arbeiten auf dem Gebiet der Volksliedforschung, knüpfen sich hauptsächlich an Berlin. Erst 30 Jahr alt, wurde der junge Künstler, der sich schon in Mörs als Klavierspieler, Lehrer und Dirigent einen Namen verschafft hatte, als Lehrer an das Seminar für Stadtschulen in Berlin berufen. Hier erschienen in rascher Folge von 1838 ab die Werke: „Die Deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen", „Deutscher Liederhort"; die Schulliederbücher: „Liederkranz", „Deutscher Liedergarten", „Singvöglein", „Sängerheim", „Siona", „Turnerliederbuch" u. A. Ludwig Erk, am 6. Januar 1807 zu Wetzlar geboren, wurde 1857 zum Königl. Musikdirektor, 1876 zum Professor ernannt. Er starb 1883, seine wertvolle Bibliothek wurde von der Königlichen Bibliothek zu Berlin angekauft.

Dr. Akós László hat einen Preis von 1000 Mk. für ein neues Violinkonzert ausgeschrieben. An dem Wettbewerb können sich deutsche, österreichische und ungarische Komponisten beteiligen. Als Preisrichter werden fungieren: die Herren Prof. Dr. Jos. Joachim, Carl Halir, Engelbert Humperdinck, Dr. E. Mandyczewski (Wien) und Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln). Den Verlag des preisgekrönten Konzertes wird die Firma Albert Stahl (Berlin) übernehmen. Die Komponisten, die sich an dem Wettbewerb zu beteiligen wünschen, werden aufgefordert, sich an Herrn László, Berlin-Grunewald,

Hohenzollerndamm 16, zu wenden, der den Teilnehmern an der Konkurrenz die Bedingungen des Wettbewerbs mitteilen wird.

In Budapest hat sich eine „Ungarische Gesellschaft für Musikpädagogik" konstituiert, deren Ziel die Reform des Musikunterrichts in Ungarn in ungarischem Geiste ist. Präsident ist der Violinist Jenö Hubay, der vor seiner Magyarisierung den deutschen Namen Eugen Huber führte.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin und die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien haben mit Giltigkeit vom 1. Januar neuerdings einen Vertrag über ihre gegenseitige Vertretung abgeschlossen. Hiernach werden die Aufführungsrechte der deutschen Genossenschaft für Oesterreich-Ungarn durch die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien und die Aufführungsrechte der österreichischen Gesellschaft für Deutschland und die deutsche Schweiz durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin vertreten. Interessenten, welche geschützte Werke beider Gesellschaften aufführen wollen, können die Aufführungsgenehmigung nur von der zuständigen, einheimischen Gesellschaft erwerben.

Ueber die 7. Tagung des Evangelischen Organisten-Vereins für Rheinland und Westfalen, die am 28. und 29. Dezember zu Minden in Westfalen stattfand, wird berichtet: Die Feier begann mit einer geistlichen Musikaufführung in der Martinikirche. Aufgeführt wurden: „Fantasie und Fuge" von F. Gernsheim (Kipp-Bochum), „Passacaglia" in D-moll von W. Middelschulte (Knöner-Langendreer), „Passacaglia und Finale über B-A-C-H" von Georg Schumann (Sandmann-Elberfeld), mehrere Chöre des kirchlichen Gesangvereins zu Minden und Violin-Vorträge von Professor R. Sahla-Bückeburg. Die Darbietungen der Organisten des Verbandes waren durchweg treffliche Leistungen, die überaus schwierige Passacaglia von Middelschulte wurde von dem Organisten Knöner-Langendreer mit grosser Klarheit gespielt. Auch die Chorleistungen legten von ernstem Streben Zeugnis ab. Herrn Sahla's Meisterschaft ist längst allgemein anerkannt. Der 29. Dezember bot zunächst eine Anzahl der Bach'schen „Choralvorspiele". In der sich anschliessenden Hauptversammlung hielt sodann der überaus rührige Vorsitzende, Königl. Musikdir. Gustav Beckmann-Essen einen Vortrag über die 41 Thesen des Superintendenten D. Melle-Hamm: Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges. Seinem Vortrage lagen folgende vier Leitsätze zugrunde, die mit einigen Abweichungen angenommen wurden:

I. Es ist notwendig, dass sich der Gemeindegesang lebendiger gestalte. Deshalb ist allmählich anzustreben, dass in jeder Sekunde eine Viertelnote von der Gemeinde gesungen werde.

II. Es muss dem Organisten unverwehrt sein, auch längere Vorspiele nach seinem Ermessen darzubieten, selbst wenn sie 5 Minuten in Anspruch nehmen sollten.

III. Will der Organist die letzte Choralzeile und namentlich den Schlussakkord bei gewissen Chorälen, wenn es der ganzen Stimmung entspricht, sinngemäss verklingen lassen, so kann das nicht als „Unsitte" bezeichnet und darum auch nicht als unkirchlich und unkünstlerisch angesehen werden.

IV. Die Fermaten sind nicht als ausgesprochene Ruhepunkte, sondern lediglich als Atmungszeichen zu betrachten. Deshalb muss bei den Provinzialsynoden angestrebt werden, dass sämtliche Fermaten in Gesang- und Choralbüchern künftig in Fortfall kommen und durch kleine Kommata oder Doppelstriche ersetzt werden.

In einem weiteren ausführlichen Vortrage beleuchtete Musikdirektor Hoffmann-Solingen die materielle Lage der Organisten.

In Wien wurde an dem Hause Schulerstr. 8, in dem Mozart seine Oper „Figaro's Hochzeit" komponierte, vom Wiener Männergesangverein eine Gedenktafel angebracht. Sie besteht aus einer weissen Marmorplatte, die in Goldlettern folgende Inschrift trägt:

In diesem Hause wohnte
Wolfgang Amadeus Mozart
1784 - 1787
Und schrieb hier seine Oper
„Die Hochzeit des Figaro".
Zur Erinnerung errichtet vom
Wiener Männergesangverein
1906.

Bücher und Musikalien.

Hugo Löbmann: „Aus meiner Singstunde".
X. Pflugmacher, Leipzig.
— — „Sprechton und Lautbildung".
Alphons Dürr, Leipzig.

Die beiden vorliegenden Broschüren behandeln die Grundlagen des Gesangunterrichtes in der Volksschule. Eine innige, tiefe Liebe zur Kunst und zur Kinderseele verleiht ihrer Diktion eine besondere Wärme und Ueberzeugungskraft. Aus der Erfahrung, durch eine feine Beobachtungsgabe unterstützt, gibt der Verfasser in dem Hefte: „Aus meiner Singstunde", das sich ein Handbuch für Lehrer des Volksschulsingens nennt, Anweisung, wie das Kind durch selbsttätiges Hören zum

selbständigen Singen geführt wird, wobei das wesentlichste Element der Kunst des Gesanges: der schöne Ton als das gegebene Ziel der Tonbildung volle Würdigung findet.

Das Einzelsingen der Kinder gegenüber dem Klassengesang wird in eingehend begründeter Fürsprache erörtert, da es am sichersten zur inneren Freude der Selbstbetätigung führt. Der Schonung der Stimme durch einen weichen, wohllautenden Sprechton trägt der Verfasser gebührend Rechnung; in weiser Erkenntnis trennt er jedoch die Lage der Sprechstimme von der Lage der Singstimme des Kindes. Er stellt die Forderung auf, die Uebungen und Lieder in eine Tonhöhe zu übertragen, in welcher ein Zurückfallen der Kinder in die Bruststimme nicht mehr stattfinde. Zu wünschen wäre, dass dieser für den Anfangsunterricht so wesentliche Lehrsatz in der beigegebenen Singfibel anschaulicher zum Ausdruck käme, als es der Fall ist, denn die meisten der dort gegebenen Beispiele sind von $\bar{c}$ aus notiert, stehen also zu tief. Notenzeichen und Ton sollten sich soviel wie möglich decken, um die Tonvorstellung beim Singen zu begründen und zu festigen. —

In „Sprechton und Lautbildung" kommt die Wichtigkeit einer geregelten Atemfunktion mit Bezug auf den Schulgesang zu eingehender Betrachtung. Manche beherzigenswerte Winke und Ratschläge sind angegeben, wie in der Praxis die Atemübungen in der Klasse auszuführen sind, wenn auch nicht jede Lehrkraft das Heben der Schultern beim Einatmen so unbedenklich zugestehen wird wie der Verfasser, weil das schädliche Schlüsselbeinatmen daraus allzuleicht resultiert, und weil diese Bewegung der Schultern die wünschenswerte ruhige Haltung des Körpers nachteilig beeinflusst. —

Sehr glücklich tragen verschiedene Redeformen und Bilder dazu bei, stimmliche Vorgänge anschaulicher zu machen und das Wesen einer Sache zu treffen; z. B. S. 13: „Der ausströmende Atem verwandelt sich aus einem Aktivum in ein Passivum, das heisst: der Luftstrom, der die Stimmbänder in Schwingung versetzt hat, wird nun selbst zum Schwingen gebracht und trifft als schwingende Luft unser Ohr", oder pag. 17, wo von der exakten Lautbildung die Rede ist: „Darf der Lehrer zufrieden sein, wenn er das kleine Plappermäulchen zur Fabrikation von Massenartikeln anreizt, denen man die Flüchtigkeit ihrer Erzeugung schon aus der Ferne anhört und ansieht? Oder wenn er auf Seite 20 die durchgebildete Sprache „die schöne Schrift des Mundes" nennt, u. a. m. —

Die Darstellung der Resonanzvorgänge bei der Tonbildung und die Hinzuziehung der Obertöne, die bei jedem Menschen individuell verschieden sind, zeichnet sich durch Einfachheit und Verständlichkeit aus.

Bei der Besprechung der Konsonanten widmet der Autor dem Zungenspitzen-R mit Recht einen grösseren Raum. Wird die richtige Bildung dieses für Sprache und Gesang so überaus wichtigen Lautes gleich im ersten Schuljahre entsprechend vorgenommen und geübt, so ist eine völlige Beherrschung in den meisten Fällen gesichert.

Auch das über die Bindung der Worte und über die Vokale in unbetonten Silben und in den Artikeln Gesagte, ist in dieser neuen Form der Wiederholung wert. „Es ward schon oft gesprochen, doch spricht man's nie zu oft."

Die begeisterte Hingabe an die Aufgabe, dem Kinde aus dem Volke seinen gerechten Anteil an dem Allgemeingut der Kunst zu übermitteln, und die stete Würdigung der Gaben und Kräfte, welche in der Kindesnatur ihrer Erweckung und Bildung durch den Unterricht entgegenharren, kennzeichnet den Verfasser dieser beiden kleinen Schriften als künstlerische Persönlichkeit, wie sie jeder Schule für den Singunterricht zu wünschen ist, damit die Kinder mit der Bildung ihrer Stimme Bildung ihrer Seele zu dauerndem Besitze gewinnen.

J. Müller-Liebenwalde.

Adolf Ruthardt, opus 51. „Sechs Vortragsstücke".

Otto Forberg, Leipzig.

Der berühmte Klavierpädagoge und fleissige Komponist bietet uns hier einen Strauss wertvoller und klangschöner Klavierstücke. Vier von ihnen sind in freier, idealisierter Tanzform gehalten, ein lebhaft bewegter „Walzer", dessen einleitende Achtelfiguren im Laufe des Stückes vielfach die melodischen Motive in graziöser Weise umspielen, ein „Valse-Nocturne", mit einer träumerischen Melodie, die durch das wiederholte Quintolenmotiv eine besondere Physiognomie erhält und sich im Mittelsatz zu grosser Leidenschaft steigert, dann zwei flotte Stücke „Scherzo à la Polka", durch ein zierlich prickelndes Hauptmotiv eingeleitet, und eine kecke „Tarantella" mit pointiertem Rhythmus. Die beiden übrigen Stücke nennen sich „Geständnis" und „Der Mutter Wiegenlied"; sie sind mehr innerlicher Natur, im ersten, die einfach innige Melodie von pianissimo-Terzen und Sexten-Passagen in reicher, harmonischer Gestaltung umrankt, das „Wiegenlied" mit zarter, schlichter Melodie, zu der sich vielgestaltetes Arabeskenwerk in feiner Miniaturarbeit gesellt. Adolf Ruthardt's Stücke bedürfen, trotzdem die vorliegenden keine virtuosen Anforderungen stellen, des sorgfältigsten Studiums, um den musikalischen Inhalt zu erschöpfen, sie seien ernsten Spielern warm empfohlen.

Paolo Capasso: „Kinderleben". Kleine Suite für Klavier. 2 Hefte.

Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die beiden Hefte enthalten sieben kurze Stückchen: „Erwachen", „Gott beschützt den Jüngsten", „Versteckenspiel", „Die Geschichte der Grossmutter", „Vorbeimarsch der Soldaten", „Ganz allein", „An der Wiege". — Feine und anmutige

Musik tönt uns entgegen, die in ihrem kleinen Rahmen das kindliche Leben und Sein in trefflicher Weise skizziert, aber — man lasse sich durch den Titel nicht täuschen — es ist keine kindliche Musik, sie steht technisch und musikalisch weit über dem Vermögen kleiner Spieler. Sie darf vielmehr als ein Reflex des sinnenden Beobachters, der die Jugend bei ihren Spielen, in ihrem Tun und Treiben liebevoll belauscht, angesehen werden, der uns das Erschaute hier, in Melodien umgeformt, wiederbringt.

„Kling-Klang-Gloria". Deutsche Volks- und Kinderlieder, ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler, illustriert von H. Lefler und J. Urban.

F. Tempsky und G. Freytag, Wien und Leipzig.

Das mit reichen Illustrationen ausgestattete Werk vereinigt 40 unserer bekanntesten Volks- und Kinderlieder, denen von dem Herausgeber eine einfache, klangvolle Klavierbegleitung hinzugefügt ist. Der originelle Bilderschmuck — 16 Seiten mit Vollbildern in Dreifarbendruck —, die reichen Verzierungen durch Vignetten und Einrahmungen geben dem Werk ein eigenartiges Gepräge und machen es besonders als Festgeschenk für die Kinderwelt geeignet.

Anna Morsch.

Constanz Berneker, op. 9. „Zwei Balladen".
Willy von Moellendorf, op. 19. „Fünf Lieder".

D. Rahter, Leipzig.

Zwei Balladen von Felix Dahn vertonte Constanz Berneker. Im „Lied Ralfs vom Rhein" gibt trübe Stimmung und passive Resignation den Grundton, aber im Sang vom „Kühnen Minister" gelangt ein anmutendes Gefühl von Vollkraft und Lebensmut zu Worte. Berneker hat ein immerhin bemerkenswertes Talent, sich in die Stimmungen seines Vor- und Mitdichters hinein zu versenken und sie in seiner musikalischen Weise auszulösen. Beide Balladen wirken zunächst mehr nach aussen hin, sind aber (besonders die zweite) jedenfalls recht der Beachtung wert zu halten. Von viel einfacherer Art hingegen sind die

Fünf Lieder von Willy von Moellendorf, Zeugnisse eines liebenswürdigen Talentes und anziehend durch gewisse intime Reize. Der Autor ist besonders glücklich gewesen in den beiden Frühlingsliedern und offenbart auch in dem „Rat des Ritters an den Knappen" und im „Omnibus-Liede" seinen Humor. Auch das elegische Lied von Grossmütterleins Tode wird den Hörer rühren. Ich empfehle diese einfachen Lieder angelegentlichst.

Curt Lörich, op. 9 No. 1. Lied für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung.
Herm. Dzialas: „Frühling und Herbst." Für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.
A. Aumann: op. 9 No. 1. Volksweise für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Alfred Michaelis, Berlin.

Anna Klie fasste das alte Lied von Mädchenliebe und -leid in einige hübsche Strophen und A. Aumann schrieb dazu eine einfache Melodie, die dem Volkston etwas Verwandtes in sich hat und sich gewiss manche Freunde durch ihre Lieblichkeit und Empfindung erwerben wird. Den anderen, oben angezeigten Liedern von Curt Lörich und Hermann Dzialas wünschte ich dieselbe Einfachheit. Sie sind Skizzen, kleine Studien, die wohl merken lassen, es könne später einmal etwas Rechtes daraus werden.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

Rud. Niemann, op. 54 No. 1. „Stilles Glück" Pr. Mk. 0,60

Fr. Kistner, Leipzig.

J. Stöckle: „Miniaturen", Heft 1. Pr. Mk. 1,—

N. Simrock, Berlin.

E. Söchting, op. 25 No. 3. „In froher Laune" Pr. Mk. 1,—

Carl Simon, Berlin.

F. Henriques: „Bilderbuch", Heft 3. Pr. Mk. 2,—

D. Rahter, Leipzig.

Meinungs-Austausch.

Auf dem vorjährigen „Musikpädagogischen Kongress", 9. bis 11. April 1906 zu Berlin, plaidierte Herr Ludwig Riemann, Essen, für die Wiedereinführung der Tonbezeichnung „B" anstatt „H". Der Vortrag liegt jetzt in dem kürzlich erschienenen Buche „Die Vorträge und Referate des III. Musikpädagogischen Kongresses" gedruckt vor und ich gestatte mir, anknüpfend daran, einige Fragen zur Diskussion zu stellen. Es ist bekanntlich im Elementar-Unterricht besonders störend, dass man für das Schriftzeichen „♭" und den Tastennamen B denselben Namen lehren muss. Diese Schwierigkeit bleibt auch bei der Riemannschen Neuerung bestehen, oder es müsste ein neuer

Name für das Zeichen „♭" gefunden werden, was wohl unausführbar sein dürfte. Ferner scheint es mir einen Rückschritt in unserer heutigen Musik zu bedeuten, wenn wir den Anfang unserer Tonreihe auf A (dur oder moll) festlegen. Wir hätten dann den Elementarschülern dreierlei Anfänge zu lehren:

1. C, Normal-Tonart und Anfang der Oktaven-Namen C, c, c̄, c̿ u. s. w.
2. A, Anfang der Tasten-Namen „A, B, C" u. s. w.
3. Anfang des Linien-Systems im 𝄞 „E—G—B" u. s. w.

Bei einer geplanten Umgestaltung, deren historische Bedeutung ich nicht verkenne, gilt es gleichfalls die praktischen Gesichtspunkte im Auge zu behalten. Ich würde es deshalb mit Freuden begrüssen, wenn sich sowohl Herr Riemann selbst, als auch andere Pädagogen zu den oben von mir fixierten Bedenken äusserten.

Agnes Langreuter.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Wir teilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass sich in Coblenz eine Gruppe, Vorsitzende: Frau Dr. Panzer, Josephplatz 4, gebildet hat.

I. A.
Sophie Henkel.
I. Vorsitzende.

Die Musikgruppe Hamburg hatte gleich bei ihrer Gründung eine Reihe musikwissenschaftlicher Kurse für die Fortbildung ihrer Mitglieder eingerichtet, die in systematischer Weise nach einem bestimmten Lehrgang zu einer abschliessenden Prüfung führen sollten. Eine solche Prüfung haben jetzt zwei Damen, Frau Emma Schütt und Frl. Margarete Wehrstedt, Klavierlehrerinnen, in Theorie und Musikgeschichte abgelegt und dafür die Diplome von der Hamburger Musikgruppe erhalten. Die Leiter der Kurse, Professor Emil Krause und Herr Julius Lewin hielten unter Anwesenheit des Vorstandes der Gruppe die Prüfung ab.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 4. Berlin, 15. Februar 1907. XXX. Jahrgang.

Behandlung der Ornamentik.*)

Von

Eugen Tetzel.

Die Ausübung der Musik ist älter als ihre Notation, welche sich aus den unbestimmtesten Andeutungen erst im Laufe der Jahrhunderte zu jener Vollendung entwickeln konnte, welche allen berechtigten Ansprüchen genügt. „Allen berechtigten Ansprüchen," — denn es liegt im Wesen unserer Kunst, dass ihre Ausübung eine auf völligem Verständnis beruhende Nachschöpfung des Tonstückes ist, daher die Anteilnahme des inneren Menschen verlangt und nicht so zweifellos notiert werden kann wie eine mathematische Gleichung. Dementsprechend nannte man die vom achten bis zum zwölften Jahrh. gebräuchlichen Zeichen „Neumen", d. h. „Winke" (νεῦμα). Während sich nun die Notenschrift immer mehr vervollkommnete und an Bestimmtheit zunahm, blieben die Ausschmückungen der Melodieen dem Gutdünken und Geschmack des Vortragenden zunächst ganz überlassen und wurden garnicht angedeutet. Es gab besondere Schulen, in denen die Sänger dieses „Illustrieren" oder „Illuminieren" erlernten. Dass es auch bei den Klavierspielern üblich war, sehen wir in den alten Schulen (z. B. Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen," zweites Hauptstück, neunte Abteilung: „Von den Verzierungen der Fermaten"). Sogar bei Clementi findet sich noch die Bezeichnung „senza ornamenti". Um jedoch geschmacklosen Missgriffen vorzubeugen, fing man an, erst durch kleine Striche und Häkchen, dann auch durch kleine Noten die Art der Verzierung anzudeuten, wodurch jedoch einem gewählten Geschmack keineswegs unbedingter Zwang auferlegt werden sollte. Solche musikalische Ornamentik gehört eben nicht zur eigentlichen Architektur des musikalischen Gebäudes, sondern vertritt die Stelle der lebendigen Blumengewinde, welche sich in anmutig ungezwungenen Windungen von Pfeiler zu Pfeiler schwingen. Die Gesetze der Schönheit aber lassen sich weder durch allgemein giltige Regeln festlegen, noch gestatten sie

*) Der nachstehende Artikel eröffnet die bereits angekündigte Reihe der Abhandlungen über die Ornamentik. Es wäre sehr wünschenswert, wenn recht viele Musiker jeden Spezialfaches ihre Ansichten dazu äusserten, vielleicht liessen sich damit endlich einmal feste Regeln über die Ausführung der Verzierungen ableiten, sowie eine allgemein gültige Nomenklatur einführen. D. R.

ein mathematisches Abmessen ihrer Verhältnisse. Sie zerfliessen wie Phantome vor den Händen dessen, welcher sie mit beherztem Griff packen will, auch wenn sie ihn eben noch umgaukelten. Eine genaue Darstellung durch bestimmte Notenwerte wäre auch für die weichen, biegsamen Formen der Verzierungsmanieren viel zu hart und eckig, abgesehen davon, dass man in der Zeit, aus welcher die Ornamentik stammt, vom „Klavieristen" eine freie Betätigung seiner Phantasie und seines Geschmackes erwartete. Während einerseits die Klangarmut der früheren Klavichorde eine bewegliche Ausstattung der Melodie verlangte, war der Spieler wegen der Mangelhaftigkeit und Verschiedenheit der einzelnen Instrumente andrerseits gezwungen, auch in der Wahl der Manieren und der Art des Anschlags auf sein Klavier Rücksicht zu nehmen.

Aus allen diesen Umständen ergibt sich, dass in der Anwendung und Ausführung der Manieren von jeher die grösste Willkür herrschte, dass aber eine gewisse Freiheit ihrer Auffassung und Behandlung auch musikalisch notwendig und ästhetisch berechtigt ist. Kein Wunder, dass zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Gegenden und bei verschiedenen Schulen und Autoritäten die Ansichten über die Ausführung der Verzierungsmanieren schwankend, abweichend, verschieden, ja entgegengesetzt waren und noch sind! Die Frage ist nur, wie weit der Kunst durch hartnäckiges Streiten um „falsch" und „richtig" gedient ist, sintemalen doch die Möglichkeit immer vorhanden ist, dass mehrere Ausführungen jede für sich berechtigt sein können! Bei allem schuldigen Respekt vor dem Geschriebenen und der Absicht des Komponisten muss man sich in erster Linie hüten, kleinlich zu sein, da man hierüber die Hauptsache vernachlässigen würde, einen guten Geschmack zum obersten Richter zu erwählen, und somit der Absicht des Komponisten am wenigsten entspräche. Man wird suchen, „richtig" zu spielen, soweit sich dies feststellen lässt. Ist letzteres nicht zweifellos möglich, so wird man seinem besten Wissen und Gewissen folgen, ohne deshalb die Ansichten und den Geschmack anders urteilender Leute rundweg zu verdammen. Allerdings soll Jeder das Für und Wider, die logische Wahrscheinlichkeit, das Natürliche, Einfache, praktisch Empfehlenswerte erwägen! Man muss bedenken, in welcher Weise die Instrumente vervollkommnet wurden, und wie verschieden daher sowohl die mechanischen wie die klänglichen Bedingungen heut gegen damals sind. Man muss den veränderten musikalischen Zeitgeist in Betracht ziehen und sich nicht auf Bach, Marpurg und Türk berufen, wenn es sich um Beethoven, Schubert und Chopin handelt! Man muss überdies berücksichtigen, wie willkürlich geniale und revolutionäre Naturen wie Beethoven in der Aufzeichnung der Vorschläge z. B. verfuhren, und darf nicht annehmen, dass alle Meister späterer Zeit und anderer Schulen sich in ihrem Schöpferdrange jederzeit der von Couperin, Bach, Marpurg und Türk aufgestellten und aus einer ganz verschiedenen Musikliteratur hervorgegangenen verwickelten und kleinlichen Regeln bewusst waren und sie befolgten! Ein Beethoven war schon nicht mehr der Ansicht, welche Ph. Em. Bach in seiner Schule ausspricht: „einer mässigen Komposition kann durch sie (die Manieren) aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss!" Die Hoffnung, eine Einigung zu schaffen, indem man das sachlich Richtige nachwiese, wäre also in vielfacher Hinsicht gänzlich verfehlt, auch wenn nicht schon Türk gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts an der Möglichkeit hätte verzweifeln müssen. Er sagt nämlich in seiner Klavierschule vom Jahre 1789: „So sehr ich mir auch angelegen sein liess, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die Erreichung meines Endzweckes."

Angesichts dieser Verhältnisse bleibt uns also nur die Möglichkeit, aus den vielen Widersprüchen die wenigen übereinstimmenden Ansichten herauszusuchen und im übrigen die oben erwähnten Umstände zu berücksichtigen. Ziehen wir also zu diesem Zweck die alten Quellen zurate, so dürfen wir dabei nie vergessen, dass dieselben doch von Theoretikern und Lehrern einer längst vergangenen Zeit stammen, dass aber gerade die grössten Komponisten, und gerade die, deren Werke es am wünschenswertesten erscheinen lassen, leider ihre Auffassung der Verzierungsmanieren nicht überliefert haben. Im übrigen können nur diejenigen Verzierungen

interessieren, welche für unsere zeitgemässe Musikpflege allein noch Bedeutung haben: Pralltriller, Mordent, Doppelschlag, Triller, Nachschlag und Vorschlag. Zum Zweifel über die Ausführung geben am wenigsten Anlass: Pralltriller und Mordent, am meisten Doppelschlag und Vorschlag. In Frage kommt: 1) die Wahl der Töne, 2) die Rhythmisierung, 3) die Betonung. Die Wahl der Töne ist beim Doppelschlag, die Rhythmisierung beim langen Vorschlag, die Betonung beim kurzen Vorschlag am meisten zweifelhaft. Die Betonung trat bei der Anwendung des Clavicymbalum, Spinett oder Virginal naturgemäss in den Hintergrund und bekam erst mit der Entwickelung des Hammerklaviers mehr Bedeutung. Deshalb wurde diese Frage erst in den späteren Schulen gebührend erörtert.

Alle Lehrbücher stimmen darin überein, dass der Pralltriller ~ aus der Tonfolge: Hauptnote, Oberstufe, Hauptnote besteht. Bei weitem die meisten wollen, dass er zur Zeit der Hauptnote einsetzt, und zwar die erste Note betont. Czerny und Kalkbrenner wollen jedoch den letzten Ton des Pralltrillers betont, trotzdem derselbe auf einen ganz schlechten Taktteil kommt. Bei dieser Gelegenheit sogleich etwas Allgemeines über die Betonung: Die Betonung eines schlechten Taktteils nennt man „Gegentakt". Der Gegentakt muss immer einen besonderen Grund haben, da er doch eine Ausnahme, den Gegensatz vom Natürlichen bildet. Ein solcher besonderer Grund kann jedoch nicht bei jedem Pralltriller vorliegen, also ist die Betonung derjenigen Noten der Verzierungsmanieren, welche auf einen schlechten Taktteil kommen, im höchsten Grade unnatürlich. Wie man die Verzierungen auch spielen mag, ob auftaktartig oder auf dem guten Taktteil einsetzend, immer sind die Noten zu betonen, welche auf die guten Taktteile kommen. — Früher wurde, und zwar noch zu Bachs Zeit, das Pralltrillerzeichen auch für den eigentlichen, längeren Triller angewandt. Phil. Em. Bach will den Pralltriller nur bei absteigendem Sekundschritt und als Ueberleitung auf schlechten Takteilen ausgeführt wissen. Auch sonst beziehen sich die Vorschriften der alten Schulen sehr häufig auf die selbständige Anwendung nicht vorgeschriebener Manieren.

Der Mordent ~ besteht aus Hauptnote, Unterstufe, Hauptnote. Alle Verzierungsmanieren werden der Vorzeichnung und den etwa in demselben Takte vorangegangenen zufälligen Versetzungszeichen entsprechend ausgeführt, wenn nicht eine besondere Abweichung durch kleine über oder unter dem Zeichen stehende Versetzungszeichen angedeutet ist. Beim Mordent ist jedoch die bei ihm sehr häufige Erhöhung der Unterstufe nicht immer angegeben, besonders wenn letztere der Leiteton einer Molltonart ist. Während der Pralltriller über Noten von geringer Tonlänge oft als Triole zu spielen ist, welche sich an die folgende Note glatt anschliesst, soll man auf dem letzten Ton des immer schnell zu spielenden Mordent entsprechend verweilen. Viele graue Theoretiker verlangen daher auch hier einen Accent auf der letzten Note, also dem schlechten Taktteil nach der Regel. Will man aus gewissen Gründen doch die letzte Note betonen, so bleibt einem natürlichen Gefühl nichts weiter übrig, als die beiden ersten Noten des Mordent auftaktartig zu spielen, was ja bei der erforderlichen Schnelligkeit kaum zu unterscheiden ist. — Hummel hat übrigens in seiner grossen Klavierschule die Zeichen von Pralltriller und Mordent unbegreiflicherweise gerade umgetauscht. Czerny wendet die Bezeichnung Mordent für die Verzierung an, welche von allen andern Autoritäten als Doppelschlag bezeichnet wurde.

Der Triller *tr~* besteht aus dem schnellen Abwechseln der Hauptnote und ihrer Oberstufe, meist während der ganzen Dauer des ausgeschmückten Tones. Ist eine Note durch einen Punkt über den nächsten guten Taktteil hinaus verlängert, so trillert man meistens, besonders bei Bach, nur bis zum Punkt. Die älteren Theoretiker erklärten den Triller als oft und schnell wiederholten Vorschlag und wollten ihn daher mit der Oberstufe angefangen haben. Später erklärte man ihn als Abwechseln des Haupttones mit der Nebennote und fing mit ersterem an. Die erste Ansicht vertreten: Ph. Em. Bach, Marpurg, Müller und Cramer, die letztere Czerny und Hummel ausdrücklich, sowie auch wahrscheinlich Haydn, Mozart und Beethoven, nach der Weise zu urteilen, wie sie ihn anwendeten. Ausserdem war Czerny Beethovens und Beethoven Haydns Schüler. Allerdings enthält das Manuskript der Waldstein-Sonate eine Anmerkung zu dem langen Orgelpunkttriller vor dem Schluss, wobei der Triller in zwei Schnelligkeitsgraden, aber immer die Oberstufe auf dem guten Taktteil

notiert ist. Da diese Ausführung jedoch ausdrücklich als Erleichterung bezeichnet wird, so ist sie für Beethovens eigenste Absicht nicht massgebend. — Schon nach Joh. Seb. Bach soll der Triller meist einen aus Unterstufe und Hauptton bestehenden Nachschlag haben, auch wenn derselbe nicht angegeben ist. Im allgemeinen gilt die Regel, dass ein Nachschlag erforderlich, wenn die Oberstufe oder auch ein anderer höherer Ton folgt, dagegen zu entbehren ist, wenn die Unterstufe folgt.

(Schluss folgt.)

Zum Studium J. S. Bach's.

Von

J. Vianna da Motta.

Seitdem Ph. Spitta's monumentale Bachbiographie vergriffen ist, fehlt eine detaillierte Lebensbeschreibung des Meisters. Ein kurzes, lebendiges Lebensbild entwirft Philipp Wolfrum in seiner Monographie über J. S. Bach (Sammlung „Die Musik" bei Bard & Marqnardt, Berlin).*) Gleich das vortreffliche Motto bezeichnet den Standpnnkt des Verfassers: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen." Er betrachtet Bach als Träger der modernen Entwicklung der Mnsik und weist immer durch Seitenblicke den Znsammenhang zwischen ihm und den Modernsten nach. Das gibt dem Bnch viel Leben, umsomehr, als der Stil schwnngvoll und frisch, man möchte sagen: keck ist. Aber hie und da bedauert man doch die heftigen polemischen Ausfälle, die, wenn noch so berechtigt, doch stören.

Während die erste Hälfte das Leben Bach's erzählt, besteht die zweite aus einer höchst bedeutenden „Einführung in Bach's Werke". Es ist nur zu bedauern, dass der Raum (glücklicherweise ist hier zum ersten Male der stereotype Umfang dieser Monographien durchbrochen) trotz Verdoppelung des Bandes nicht ausgereicht hat, nm auch die Vokalmusik, die Wolfrum „das heiligste Vermächtnis seiner Kunst" nennt, einer ästhetischen Würdignng zn nnterziehen. Dies gedenkt der Verfasser später zn tun, und dann erst wird sein schönes Werk über Bach beendet sein.

Eher eine ästhetische Stndie als eine Biographie gibt Albert Schweitzer, elsässischer Organist und Doktor der Philosophie, nnter dem Titel: Joh. Seb. Bach, le musicien-poète (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Wolfrum's Buch eignet sich vorzüglich zur allgemeinen Einführung, Schweitzer geht dann mehr in das Detail. Eigentlich betrachtet er hier Bach nur von einem Gesichtspunkte: le musicien-poète, oder noch genauer: der Symboliker. Was die Veranlassung zn seinem Buch gab, ist interessant. Als der Verfasser mit dem berühmten Pariser Organisten Widor Bach's Werke studierte, wunderte sich dieser über manche Unterbrechung der musikalischen Logik in den Choralfantasien, die auf eine aussermusikalische Absicht schliessen liessen. Schweitzer belehrte ihn, dass Bach in der Behandlung der Choräle eine genaue mnsikalische Illustration des Gedichts gibt. So begannen sie jeden Choral auf diese Uebereinstimmnng zwischen Wort und Mnsik zu studieren. Indem der Verfasser diese Studien auch anf die übrigen Werke Bach's ausdehnte, entstand das vorliegende Bnch. Er kommt schliesslich zu überraschenden Resnltaten.

Schweitzer geht gründlich zu Werke und beschreibt im ersten Teil die Entwickelung der Kirchenmusik vor Bach mit grossem Aufwand an Gelehrsamkeit und in schlichtem, konzisem Stil. Im zweiten Teil zeichnet er das Leben und den Charakter des Meisters, im dritten erzählt er die Entstehung der Werke, der vierte Teil trägt die Ueberschrift: „Die musikalische Sprache Bach's." In diesen beiden Abteilungen studiert er nun die Art und Weise, wie Bach die poetischen Bilder durch die Musik wiedergibt. Die interessanteste Entdeckung, die er macht, ist, dass der Meister gewisse Rhythmen und Figuren znm Ausdruck bestimmter Ideen wie eine Formel immer wieder anwendet, sodass man seine Themen auf 15 oder 20 Kategorien zurückführen kann. Und da im sogenannten „Orgelbüchlein" bereits sämtliche Typen dieser Motive enthalten sind, so erklärt er dieses kühn für das Lexikon der Bach'schen Musik! Indem er diese Choräle mit dem Text verglich, entdeckte er jede noch so versteckte symbolische Absicht Bach's nnd gelangt also von hier aus zn einem vertieften Verständnis der Kantaten und der Passionen. Er unterscheidet Schrittmotive (die festen Glauben oder Zweifel ausdrücken), Motive der Müdigkeit (Synkopen), der Freude ( ) der Rnhe (wiegende Rhythmen), der Schmerzen, (chromatische Gänge), der Feierlichkeit, ( ) des Schreckens u. s. w.

Die Entdeckungen, die der Verfasser macht, indem er oft bis in die innerste Absicht des Musikers dringt, sind verblüffend. Aber wenn der
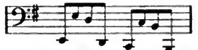
*) Im „Klavier-Lehrer" besprochen, No. 20, 15. Okt. 1906.

Symbolismus Bach's auch meistens äusserst geistvoll ist, so kann man doch nicht leugnen, dass die Mittel oft etwas naiv sind oder sich in das Abstrakte, Konventionelle verlieren, indem die Musik dann nicht Ausdruck der Empfindung ist, sondern ein allegorisches Bild, das etwas anderes bedeutet, als es ist.

Natürlich strebt Schweitzer nicht Vollständigkeit an, sodass dem Suchenden noch viele Ueberraschungen bevorstehen. Aber das Verdienst, den Weg, die Methode gezeigt zu haben und mit so feinem Sinn häufig Rätselhaftes aufgeklärt zu haben, ist nicht gering.

Für Fortsetzung solcher Studien wäre es dringend notwendig, dass der vollständige Text der von Bach behandelten Choräle herausgegeben würde, denn in modernen Gesangbüchern findet man sie kaum. Das wäre eine dankbare Aufgabe für die Neue Bachgesellschaft.

Eine weitere unschätzbare und unerschöpfliche Fundgrube ausser den Chorälen sind natürlich die Kantaten des Meisters. Da ist es nun zu bedauern, dass die Klavierauszüge der alten Bachgesellschaft so höchst mangelhaft verfertigt sind. Der Bearbeiter hat in der Ausführung der bezifferten Bässe ganze eigene Kompositionen auf diese aufgebaut. Und wenn wenigstens seine Zusätze durch verschiedene Schrift gekennzeichnet wären! Da sie es aber nicht sind, so weiss man nicht, wieviel von Bach, wieviel vom Bearbeiter herrührt. Ein Beispiel wird zeigen, wie stillos diese Zusätze sind. Zu dem Basse:



der einen Chor in der Kantate: „Christ lag in Todesbanden" begleitet, komponiert der Bearbeiter, anstatt einfach zu harmonisieren, noch folgende „Melodie" hinzu:



Hierbei ist es noch besonders komisch, dass nach Schweitzer's Darstellung Bach diesen Rhythmus immer zum Ausdruck der Freude benutzte!

Aber diese Klavierauszüge haben noch mehr Fehler. Der Satz ist von hilfloser, dilettantischer Ungeschicklichkeit und vollkommener Unklarheit. Der Bearbeiter überträgt der Spielbarkeit wegen oft eine Stimme in die tiefere Oktave, sodass z. B. eine Oboenpartie in Englisch-Horn-Lage erscheint, ohne Angabe der Transposition. Die Darstellung der Polyphonie ist von der unglaublichsten Verworrenheit. Kreuzungen der Stimmen sind nicht durch die Schrift wiedergegeben, sodass man oft ein ganz falsches Bild von der Stimmführung erhält. Kurz, man kann leider diese Klavierauszüge nicht anders denn als Entstellungen der Partitur bezeichnen. Zum Glück scheint die begonnene Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft, die Kantor Schreck in Leipzig bearbeitet, weit besser zu werden.*)

*) Auch Schweitzer tadelt jene Klavierauszüge.

(Schluss folgt.)

Die Hamburger Gluckaufführungen.

Von

Dr. Max Arend.

Das Hamburger Stadttheater hat, wie im vorigen Jahre „Orpheus" und „Paris und Helena", so diesmal ausser dem siegreichen und bahnbrechenden „Orpheus" die „Iphigenie in Aulis" in der Bearbeitung von Richard Wagner und die liebenswürdige, nur apokryphe „Maienkönigin" (bearbeitet von Fuchs) seinem historischen Opernzyklus einverleibt. Diese Gluck-Aufführungen gewinnen ein steigendes und weit über Hamburg hinausragendes Interesse dadurch, dass die aufgeführten Werke nach überaus sorgfältiger Vorbereitung — man darf in Bausch und Bogen sagen — vollkommen aufgeführt werden. Ein bekanntes ästhetisches Problem ist die verschiedene Empfindlichkeit der Musik gegen schlechten Vortrag. Es gibt Musik, die selbst durch einen recht schlechten Vortrag nicht tot zu machen ist, dagegen andere, die schon durch einen nur mittelmässig guten Vortrag völlig entstellt wird. Prof Dr. Klauwell weist in seinen kürzlich erschienenen „Gesammelten Aufsätzen" auf dieses Problem hin und tritt insbesondere dem naheliegenden Fehlschluss entgegen, die Musik der letzteren Art sei minderwertig, gegenüber der robusteren. Nun, jeder Kenner weiss, dass die Gluck'sche Musik vielleicht die empfindlichste ist, die es überhaupt gibt. In nur mittelmässiger Darstellung leicht den Eindruck des Harmlosen, ja Unbedeutenden machend, gibt sie uns in vollendeter Darstellung die höchsten Offenbarungen des tragischen Genies. Man weiss, wie sich Wagner über die „farblosen" Gluck-Aufführungen in Deutschland beklagt hat und wieviel „Farbe" er bei jeder sich darbietenden Gelegenheit hineinzubringen versucht hat. Entstammt doch sein Dirigentenruhm den denkwürdigen Dresdener Gluck-Aufführungen der vierziger Jahre! Die Zeit ist jetzt gekommen, wo wir reif sind, einzusehen, dass Gluck als spezifischer Musiker längst, nämlich

seit einem Jahrhundert, in der augenfälligsten Weise aber durch Wagner, überholt ist, dass von seiner musikalischen Technik kein Stein mehr auf dem andern steht, und dass er doch als tragischer Seher uns heute, deren Herzen in Bayreuth fühlsam geworden sind, mehr denn je zuvor zu erschüttern, uns den Vorhang vor den letzten Mysterien des menschlichen Herzens und des menschlichen Geschicks wegzuziehen vermag. Die Eumeniden des Orestes, der heroische Opfermut der zarten Alceste, der fressende Kampf zwischen der Vaterpflicht und der Pflicht, dem Göttergebot zu gehorchen und seinem Volke zu dienen, in Agamemnons Brust — das ist, wie Gluck richtig vorausgesagt hat, ewig, weil es auf die Natur selbst gebaut ist. Es treibt uns heute, wie in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Parisern, die Träne ins Auge, wenn — die Darstellung alle Inspiration des erhabenen Tragikers kenntlich macht. Es fehlt uns in Deutschland eine Gluck-Bühne, wie wir in Bayreuth eine Wagner Bühne haben. Die Aufgaben einer solchen Gluck-Bühne würden vielleicht noch schwieriger sein, als die Bayreuther, weil bei Gluck so vieles, ja das meiste, nachschaffend erst herausgestellt und aus der genauesten Kenntnis seines Stils und seiner Werke heraus erraten werden muss, während Wagner sich alle erdenkliche Mühe gibt, alles auszusprechen. Kein Wunder deshalb, dass fast jede von den wenigen Gluckaufführungen, die man in Deutschland sehen kann, zum grossen Teile enttäuscht. Und hier liegt das hohe Lob, das Hamburg gespendet werden muss: seine Gluck-Aufführungen sind nahezu gut und sind bei weitem die besten, die man zur Zeit überhaupt in Deutschland sehen kann. Dieses Urteil setzt eine Anschauung dessen, was andere Bühnen bieten, voraus, und ich bin daher genötigt, einige dieser anderen Bühnen zu nennen: ich sah Gluck in Berlin, Dresden, München, Weimar, in den Stadttheatern von Köln, Leipzig und an anderen Bühnen, und ich erkläre mit Begeisterung, dass ich den „Orpheus" zum ersten Male mit (fast) ungetrübter Anteilnahme von der ersten bis zur letzten Note in Hamburg gesehen habe. In Berlin verwendet man gegenwärtig rühmlichen und anerkennenswerten künstlerischen Ernst auf dieses Meisterwerk, kommt aber nicht über ein anständiges Mittelgut hinaus, zumal die Leitung von dem Irrtum erfüllt ist, man könne Gluck durch Willkürlichkeiten, wie eine Wandeldekoration zwischen den beiden letzten Akten, mit einem Potpourri aus Gluck'schen Motiven verbessern. Da von der Wandeldekoration gerade die Rede ist, so mag eine andere Stelle angedeutet werden, wo sie der Gluck'schen Intention nicht widersprechen, sondern diese unterstützen würde der letzte, stets bei geschlossenem Vorhang gespielte „Furientanz" in D-moll, ursprünglich Don Juan's Höllenfahrt, zu dem ich das uns erhaltene interessante Programm in deutscher Uebersetzung vor zwei Jahren in der „Neuen Zeitschrift für Musik" publiziert habe! Ganz kalt und unzulänglich, als Repertoire-Oper, auf die man keinen Wert legt, gibt das Dresdener Hoftheater den „Orpheus". Die „Iphigenie in Aulis" sah ich in München unter Mottl: leider hatte dieser Meister für die meisten Rollen keine geeigneten Sänger zur Verfügung. Hier liegt auch eine, und nicht die kleinste Schwierigkeit für gute Gluck-Aufführungen. Beim Engagement von Künstlern wird naturgemäss keine Rücksicht auf ihre Qualifikation für Gluck genommen, vielmehr entscheidet in erster Linie ihre Tauglichkeit für Wagner. Das kann auch nicht anders sein. Das umgekehrte Verhältnis ermöglichte in früherer Zeit nur gelegentlich und zufällig eine gute Wagner-Aufführung. Jetzt muss Gluck darunter leiden, dass unser Repertoire ihn fast völlig ausgeschaltet hat. Und um so glücklicher trifft es sich in Hamburg, dass diese Bühne die meisten Rollen in der „Iphigenie in Aulis" vorzüglich, andere wenigstens ausreichend besetzt hat. Das ist unter den dargelegten schwierigen Verhältnissen beinahe ein Wunder!

Einzelheiten interessieren naturgemäss ausserhalb Hamburgs nur in geringem Grade, treten auch sehr hinter der angedeuteten grundsätzlichen Bedeutung dieser Gluck-Festspiele zurück. Doch dürfen nicht unerwähnt bleiben vor allem der verdienstvolle Dirigent Stransky — derselbe, der 1901 in Prag bei Angelo Neumann den ganzen, 8 Werke umfassenden Gluckzyklus dirigierte —, die unvergleichlich hoheitsvolle und leidenschaftliche Klytämnestra von Frau Beuer und die zarte Königstochter Iphigenia, die „Blume zwischen Abgründen", dargestellt von Fräulein Kühnel.

Mögen Wiederholungen den tiefen Eindruck, den das gewaltige Werk ersichtlich auf das zahlreich erschienene Publikum machte — das Haus war bei der Vorstellung am 19. Januar 1907, der ich beiwohnte, fast ausverkauft —, noch steigern, und möge Hamburg fortfahren, uns die eine Bühne zu sein, der wir mindestens in Deutschland für gute Gluckaufführungen bedürfen, indem es uns im nächsten Jahre neben dem „Orpheus" die „Alceste" bringt, das Werk, das den tragischen Stil Gluck's am herbsten und reinsten zeigt, sein wahres Revolutionswerk, das überdies — zur Schande der deutschen Bühne muss es gesagt werden! — seit 1901 nicht mehr in deutscher Sprache aufgeführt worden ist!

Kritische Rückschau über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Daraus ergibt sich erstens, dass ihn in allen diesen Dingen die künstlerische Aufgabe lockte, zweitens, dass ihm das kirchlich Trennende nichts bedeutete gegenüber dem gemeinsam Religiösen. Diese Erkenntnis des Religiösen ausserhalb der Kirche, befreit von allen kirchlichen Schranken, muss in ihm stetig gewachsen sein. Als er in seinem 52. Lebensjahre die Oratorienkomposition zur eigentlichen Lebensaufgabe sich stellte, vollzog er einen scharfen Schnitt durch alle Fäden, die das Oratorium mit der Kirche verbanden. Und solche Fäden gingen sowohl in Italien vom dortigen Oratorium zur katholischen Kirche wie in Deutschland, etwa in Hamburg, von dem dortigen Oratorium zur evangelischen Kirche. Händel löste alle diese Verbindungen und stellte das Oratorium als ein völlig für sich stehendes, in sich beruhendes Kunstwerk hin. Er löste darum auch alle Verbindungen mit dem Theater, mit der Oper. Das ist bei ihm niemals ganz grundsätzlich ausgesprochen, aber in der Art seiner Werke liegt die innere Begründung für die scheinbar äusserlich sich vollziehende Entwicklung dieser selbständigen, von Theater und Kirche losgelösten, einzig auf's Musikalische gestellten Gattung Oratorium. Und wenn wir uns diese Oratorien, soweit sie geistlichen Inhalt haben, ansehen, so zeigen sie bis auf den für sich stehenden „Messias" als Inhalt das Verhältnis des Volkes zu Gott. Gott, in der menschlich leicht fassbaren Gestaltung des alttestamentarischen Jehova, ist der eigentliche Held der Händelschen Oratorien, der unsichtbar über dem Ganzen thront und mit seiner allmächtigen Hand die Geschicke der Menschen lenkt. Die Einzelmenschen, die hier auftreten, seien sie gross wie „Judas Makkabäus" oder „Simson", sind nur Werkzeuge in der Hand dieses Gottes und als solche die Verbindungsglieder zwischen Volk und Gott. Es ist niemals ein so gewaltiges Volksepos, in dem auch das Volk als Gesamtheit so durchaus Träger des Ganzen ist, geschrieben worden, wie „Israel in Aegypten".

Man darf wohl ruhig sagen, dass diese Bevorzugung alttestamentarischer Stoffe bei Händel gerade auf diesem undramatischen Charakter der biblischen Helden beruhte. Der grosse Opernkomponist, der Händel war, erkannte natürlich ganz deutlich, dass diesen alttestamentarischen Gestalten das eigentliche dramatische Heldentum abgeht, da sie ja nicht Gestalter ihres eigenen Schicksals sind, sondern nur Werkzeuge in der Hand Gottes, für den es den Begriff des dramatischen Konflikts nicht gibt. Gerade darin beruht aber auch ihre Geeignetheit zu Oratorienhelden, sodass wir gegenüber diesen Oratorien niemals das Gefühl der Zwittergeburt eines misslungenen Dramas haben, sondern ihr Inhalt ist das Verhältnis des Volkes zu Gott in den verschiedensten Lagen des ruhigen und bewegten Lebens. Und hier liegt ihre ungeheure religiöse Bedeutung: mit dem Begriff des Jüdisch-Kirchlichen haben diese alttestamentarischen Oratorien garnichts zu tun. Es sind die allgemein menschlichen religiösen Empfindungen, die Urempfindungen des Menschenlebens, die hier zum Ausdruck kommen. Trauer und Freude, Zerknirschung und Triumph, Andacht und Verzweiflung, sündhafte Weltlichkeit und vergeistigte Ekstase, alles in allem aber Triumph des Begriffes der Gotteskindschaft, der die ganze Menschheit in die schützenden Vaterhände des Ewigen, Allmächtigen stellt. Die Elementarbegriffe alles Religiösen, befreit von allem, was geistige Spekulation hineintragen kann, sind hier in dem gewaltigsten Ausdruck des Künstlerischen erhöht, jene Begriffe, an denen jeder teilnehmen kann, in welcher Sondergemeinschaft er sonst auch stehen mag. Der Begriff Volksreligion, Menschheitsreligion hat hier seine künstlerische Gestaltung gefunden.

Für diese Auffassung ist, um das wenigstens mit einem Worte zu streifen, auch die Auffassung des „Messias" bezeichnend. Der grosse Dramatiker Händel, der durch fast vier Jahrzehnte seines Lebens eine Fülle dramatischer Werke geschaffen hatte, verzichtete ganz auf das Dramatische im Leben Christi, viel mehr als Joh. Seb. Bach, der niemals eine Oper geschrieben hat, es in seinen Passionen getan hat. Was Klopstock in seinem „Messias" wollte, das hat Händel als Musiker erfüllt. Freilich standen ihm gerade als Musiker auch die weit natürlicheren Kunstmittel zur Verfügung. Wenn Herder bei Klopstock mit Recht tadeln konnte, dass dieser Epiker weniger das Leben und Wirken des Heilandes erzähle, als es feiere, so ergab sich für den Musiker in dieser geistigen Einstellung das natürlichste Verhältnis, aber auch die unkonfessionellste, die allgemein menschliche Auffassung der Person Christi. Auch hier nichts von Kirchlichkeit, sondern Feier dieses wunderbarsten Menschentums; und dieses reine Menschentum ist doch der Gipfelpunkt der Religion.

Hier liegt für mein Gefühl die ausserordentliche geistige und seelische Bedeutung, die Händels Oratorien für uns Heutige besitzen. In einer Zeit, in der durch allerlei Mächte gerade für die zur selbständigen Ueberlegung, Begründung der

inneren Zusammenhänge unfähigen Volkskreise mit der Achtung und Liebe zur Kirche auch das engere Verhältnis zum Religiösen zu schwinden droht, erscheint Händel als unschätzbarer Erzieher zu dieser gleichzeitig vereinfachten und verinnerlichten Religiosität.

Händel hat darüber hinaus auch eine gewaltige Bedeutung für die heutige Kunst, wie ich es oben mit den Worten bereits andeutete, dass er in uns eine andere Einstellung zur Form des Oratoriums erziehen könnte. Händel ist aus Ueberdruss an der Oper zum Oratorienkomponisten geworden. Die Oper ist für uns heute überwunden durch das Musikdrama Richard Wagners. Aber einerseits fehlen uns wahre Musikdramatiker, und sie werden dauernd zu den Ausnahmeerscheinungen gehören. Wo sich nicht ein so wunderbares Verhältnis von Dichtung und Musik einstellt, dass dramatischen Dichtungen nur durch die musikalische Ausdrucksform die äussere Lebensfähigkeit zu Teil wird, werden wir immer nur Opern, nicht aber Musikdramen erhalten. Das bedeutet zweifellos eine Einengung des musikalischen Stoffgebiets, die auf die Dauer schädlich wirken muss. Hier könnte uns in der Chorkomposition grossen Stils, im Oratorium, ein Retter entstehen. Alle jene Stoffe, deren Dramatik mehr innerlich ist, also im Wechsel ausserordentlich hochgespannter seelischer Einstimmung beruht, dürften in der von allem äusserlichen Dramatischen, vom offensichtlich werdenden Geschehen befreiten Form des Oratoriums ihre Auslösung finden. Hier wäre das Gebiet für eine grosszügige, geistig und seelisch hocheingestimmte Feiertagskunst. Die Grösse des Rahmens würde hier naturgemäss grosse Ausdrucksformen bedingen. Wir könnten auf diesem Wege gegenüber der bald ins Gestaltlose geratenden Verfeinerung und Zergliederung der musikalischen Mittel wieder eine grosszügige, elementare Kunst erhalten. Das beste Vorbild für diese Musik einer innerlichen grossen Dramatik wäre Händel.

(Fortsetzung folgt.)

Der Philharmonische Chor brachte in seinem zweiten Vereinskonzert Iwan Knorr's „Marienlegende" für Soli, Chor und Orchester zur ersten Aufführung. Der Komponist gehört glücklicherweise zu Jenen, die ihre Bedeutung und ihr Künstlertum nicht nach der grossen Fruchtbarkeit ihres Schaffens, also nicht nach der Menge, als vielmehr nach dem positiven Gehalt und dem künstlerischen Wert ihrer Werke eingeschätzt wissen wollen. Erlangt naturgemäss der Name eines sich in derartiger Selbstkritik übenden Künstlers bei weitem nicht jene Alltagspopularität, wie sie in der Regel mit leichter Mühe dem schnellschaffenden Künstler zu Teil wird, so besitzt dafür die musikalische Welt die schöne und sichere Gewähr, in jeder Neuschöpfung des ersteren ein um so reicheres und abgeklärteres Kunstwerk zu erhalten. Dass in der Tat J. Knorr's Marienlegende zu jenen wertvollen, nach Form und Inhalt gleich abgerundeten Kunstwerken gehört, bei denen sich mit einfach volkstümlicher Melodik zugleich die kunstvollste Polyphonie und die reichste Verwendung der modernen Darstellungsmittel zu einem ebenso glänzenden wie innig ergreifenden Gesamtbild vereinigen, ist in diesen Blättern bei Gelegenheit der ersten Aufführung des Werks in Frankfurt a. M. schon auf das eingehendste besprochen worden. Was die hiesige Aufführung betrifft, so darf sie unter der Leitung von Prof. Siegfried Ochs nach jeder Richtung hin als eine schlechterdings vollendete bezeichnet werden. Dass die klanglichen Feinheiten und dynamischen Abstufungen des Philharmonischen Chors kaum von einem andern Chor der Welt erreicht, geschweige überboten werden, gilt längst schon als selbstverständlich, und doch überraschten seine oft schier magischen Klangwirkungen auch hier wieder auf's neue. Da auch über der Wahl der Solisten: der Damen Clara Erler, Eva Lessmann, der Herren P. Reimers und H. Weissenborn diesmal ein besonders glücklicher Stern geschwebt, ebenso der instrumentale Teil der Partitur vom Philharmonischen Orchester auf das liebevollste behandelt wurde, so bedeutete die Aufführung nach jeder Richtung hin eine künstlerische Tat, die allen Beteiligten zu hohem Ruhme gereicht und in wiederholten Hervorrufen des Dirigenten sowohl wie des Komponisten ihre entsprechende Ehrung erfuhr. Das Werk ist seitdem bei Bote und Bock erschienen und wird ohne Zweifel von allen grösseren Chorvereinen als willkommene Bereicherung ihres Konzertrepertoirs freudig begrüsst werden.

Arno Kleffel.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Für das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M. sind die Herren Professor Felix Berber aus München, Violine, und Professor Alwin Schroeder, z. Z. in New-York, Violoncello, gewonnen und beginnen ihre Tätigkeit am 1. September d. J.

An das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. wurde Dr. Frank Limbert als Lehrer für Komposition an Stelle des kürzlich verstorbenen Prof. Urspruch berufen.

Das Stern'sche Konservatorium veranstaltete am 27. Januar im Beethovensaal eine Feier

zu Ehren des Geburtstages des Kaisers. Direktor Professor Gustav Hollaender wies einleitend mit einigen warmen Worten auf die Bedeutung des Tages hin, ihnen schlossen sich eine Reihe ausgezeichneter musikalischer Vorträge an: Brahms' „Händelvariationen“, Ernst Hoffzimmer; Vivaldi, „Violinkonzert“, Fr. Helbing-Lafons und Severin Eisenberger; „Lieder und Duette“, Al. Steffens und Herr u. Frau Brieger, zum Schluss eine Reihe kleiner Klavierstücke, vorgetragen von Herrn F. W. Otto Voss.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt am 1. April das Sommersemester.

Musikpädagogischer Verband.

Die in der Januar-Sitzung des geschäftsführenden Vorstandes beratene „Petition“, über die in No. 2 des „Kl.-L.“ bereits berichtet wurde, ist Anfang Februar an das Preussische Kultusministerium abgesandt worden. Sie hat folgenden Wortlaut:

Petition
des unterzeichneten
Musikpädagogischen Verbandes
um staatlichen Schutz der
von ihm ins Leben gerufenen
Organisation.

Seiner Excellenz,
dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten
Herrn Dr. von Studt

erlaubt sich der ehrerbietigst unterzeichnete Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes die ergebene Bitte auszusprechen, den von ihm ins Leben gerufenen Reformen auf dem Gebiete des Musikunterrichts den Schutz des Preussischen Staates zu teil werden zu lassen.

Dieser Wunsch dürfte gerechtfertigt sein aus Gründen, die sich der Vorstand des Verbandes nachstehend in Kürze darzulegen gestattet.

Der Staat bewacht als natürlicher Schirmherr die Erziehung der Jugend, er hat dem Unterricht seine besondere Fürsorge angedeihen lassen, und alle wissenschaftlichen und technischen Zweige desselben sind von ihm geregelt, systematisiert und stehen unter steter Aufsicht. Einzig dem Musikunterricht fehlt es an Ordnung, an Schutz, an der staatlichen Kontrolle, das musikalische Lehrfach ist sozusagen vogelfrei, da die Ausübung an keinen amtlichen Befähigungsnachweis geknüpft ist. Hier lehrt jeder, der sich selbst dazu autorisiert, oft zum Schaden der Kunst und des ebenso häufig urteilslosen Publikums. Aus dieser Schutzlosigkeit ist der Tonkunst eine schwere Gefahr erwachsen, der Musiklehrerstand ist unverhältnismässig stark von Elementen durchsetzt, deren Fachkenntnisse weit unter dem Niveau stehen, das von Erziehern der Jugend und des Volkes verlangt werden muss.

Dem Einspruch, dass der Privat-Zeichenunterricht gleichfalls der staatlichen Kontrolle entbehrt, darf entgegnet werden, dass von allen Zeichenlehrern an öffentlichen und privaten, höheren und Volksschulen ein staatliches Fachexamen verlangt wird, von dem Lehrer, der den Gesangunterricht zu erteilen hat, leider bisher noch nicht. Durch das Examen besitzt die Zeichenkunst einen tüchtigen Stamm geprüfter Fachlehrer, die sich vor dem Publikum legitimieren können und die Gefahr einer Ueberflutung durch mangelhaft oder ungenügend ausgebildete Lehrkräfte ausschliessen.

Dem oben erwähnten Proletariat stehen die tüchtigen Musiker machtlos gegenüber. Sie müssen duldend zusehen, wie das Pfuschertum durch Reklame und Preisunterbietungen ein vielfach urteilsloses Publikum anlockt und dadurch dem gediegenen Musikerstande eine Konkurrenz macht, die für seine Existenz, wie für das Gedeihen der Kunst von gleich grosser Gefahr ist.

Diese nur kurz angedeuteten, durchaus unwürdigen Zustände liessen seit längerer Zeit den Wunsch nach staatlichem Schutz laut werden. Wiederholt sind von grösseren Vereinigungen Petitionen an die Regierung abgesandt worden, dem Musikunterricht die staatliche Fürsorge angedeihen zu lassen und ihm ebenso wie den wissenschaftlichen Fächern, dem Zeichenunterricht, den technischen Fächern, durch Ueberwachung und Einrichtung von Prüfungen eine geregelte Grundlage zu verschaffen.

Wenn diese Bitten bisher kein Gehör fanden, so ist der Grund vielleicht darin zu suchen, dass es im Musiklehrstande noch an einer die nötigen Vorarbeitungen leistenden Vereinigung fehlte.

Um diesem Mangel abzuhelfen und die Wege für die von vielen Seiten gewünschte staatliche Organisation zu ebnen, trat vor nunmehr $3^1/_2$ Jahren der „Musikpädagogische Verband“ zusammen. Er wandte sich an alle deutschen Musiklehrer von gediegener Bildung mit der Bitte, ihm zur Ausführung seiner Pläne Beistand leisten zu wollen. Sein Appell fand den lebhaftesten Widerhall und bestätigte die dringende Notwendigkeit durchgreifender Reformen.

Es galt die gesamte Lehrerbildung auf eine gefestete Basis zu stellen, den Musikwissenschaften, neben der Fachbildung, einen grösseren Raum zu gewähren — vor allem aber ein nach bestimmten Prinzipien geregeltes Examen einzu-

führen. Letzteres soll vor einer unparteiischen und durch ihre Stellung und Bedeutung im Musikerstande einwandfreien Prüfungskommission abgelegt werden und den Geprüften durch Erteilung von Zeugnissen und Diplomen eine Legitimation vor dem Publikum verschaffen.

Auf den vom Musikpädagogischen Verbande einberufenen Kongressen, Oktober 1903, 1904 und April 1906 wurden die Reformen wiederholt durchberaten, festgestellt und führten zu einer geregelten Organisation.

In den Anlagen 1 bis 6 sind die Satzungen, Prüfungsordnung, Anmelde- und Reifezeugnisse, die Vorträge, Referate und Diskussionen des II. und III. Musikpädagogischen Kongresses enthalten, sie dürften ein deutliches Bild von der gesamten Organisation des Verbandes und seiner zur Hebung unserer Kunst eingeleiteten Reformen ergeben.

Es sei noch hinzugefügt, dass die aufgestellte Prüfungsordnung, das Examen vor einer einberufenen, unparteiischen Prüfungs-Kommission, sich schon in der Praxis bewährt hat; bereits fanden in Berlin, Braunschweig, Breslau und Stettin Prüfungen streng nach dem in der Prüfungsordnung aufgestellten Modus statt und bewiesen durch ihre hochbefriedigenden Resultate die Durchführbarkeit der vom Verbande angestrebten Reformen.

Soll aber das von einer heutigen Vereinigung in's Leben Gerufene Bestand haben und einer neuen Generation zum Segen gereichen, so bedarf es der kräftigen Unterstützung des Staates durch eine gesetzliche Regelung. Nur unter seinem Schutze wird es dem Musikpädagogischen Verbande möglich sein, in seinen Reformarbeiten fortzufahren und der Kunst und ihrer Lehre einen Stamm tüchtiger Erzieher heranzubilden.

So richtet der unterzeichnete Vorstand an Euer Excellenz die ergebenste Bitte:

Eine Kommission, bestehend aus Regierungsbeamten und Fachmännern, berufen zu wollen, welche die Organisation des Musikpädagogischen Verbandes, seine Prüfungsordnung, die Protokolle (Anlage 7) über die stattgefundenen Prüfungen, die sonstigen Einrichtungen einer genauen Prüfung unterzieht, sie unter staatliche Kontrolle stellt und den berufenen Prüfungskommissaren amtliche Befugnisse erteilt.

Der Vorstand glaubt sich umsomehr zu dieser Bitte berechtigt, als das Königl. Sächsische Ministerium des Innern in der Frage über „eine staatliche Prüfung der Musiklehrenden" bereits in entschiedener Weise vorgegangen ist und eine Kommission von berufenen Musikern mit den Vorarbeiten, die von dem Musikpädagogischen Verband für Preussen bereits geleistet sind, betraut hat. (Anlage 8)

Von der Hoffnung erfüllt, dass Euer Excellenz nach Prüfung der Darlegungen und der eingeführten Organisation seinem Gesuche hochgeneigtest willfahren werden, zeichnet

in tiefster Ehrerbietung
ganz ergebenst

I. A.
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Ueber die Erfolge, welche unsere Eingabe an das Polizei-Präsidium erzielt hat, wird in der nächsten Nummer Bericht erstattet.

Vermischte Nachrichten.

Professor Adolph Schulze, Vorsteher und erster Lehrer der Gesangsabteilung an der Königl. Hochschule für Musik, erhielt den Kronenorden 2 Klasse, Professor Emanuel Wirth, gleichfalls Lehrer derselben Anstalt, den Kronenorden 3. Klasse verliehen.

Professor Dr. Max Bruch wurde mit dem Roten Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife und Eugen d'Albert mit dem Roten Adlerorden 4. Klasse ausgezeichnet.

Der Königl. Musikdirektor und Organist der hiesigen Marienkirche, Bernhard Irrgang, ist von dem Gemeinde-Kirchenrat als Nachfolger Prof. Reimann's an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche gewählt.

Professor Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, ist zum Mitglied der Königl. Akademie der Künste erwählt.

Professor Hans Schmitt, der in weitesten Kreisen bekannte Komponist und angesehene Klavier- und Gesangspädagoge, geschätzter Mitarbeiter unserer Zeitschrift, ist am 15. Januar, 72 Jahr alt, in Wien gestorben. Eine ausführliche Schilderung seines reichen, arbeitserfüllten Lebens folgt in nächster Zeit.

Professor Ludwig Thuille, einer der hervorragendsten Persönlichkeiten des heutigen Musiklebens, ist, erst 45 Jahre alt, zu München einem Schlaganfall erlegen. Die Kunst verliert in ihm einen ihrer feinsinnigsten Jünger, von dessen Schaffen noch viel zu erwarten war. Wir kommen noch ausführlich auf den Frühgeschiedenen zurück.

Aus Dresden wird gemeldet, dass sich der Ortsausschuss für das Ende Juni d. J. stattfindende „Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins" jetzt konstituiert hat. Zu Ehrenvorsitzenden wurden ernannt: Generalintendant Graf Seebach und Oberbürgermeister Beutler,

zum Vorsitzenden Stadtrat Dr. Koch gewählt, zu Stellvertretern der Vorsitzenden Geheimer Kommerzienrat Arnstädt, Generalmusikdirektor v. Schuch und Hofkapellmeister Hagen, zum Schriftführer Prof. Bertrand Roth. Ferner wurden gewählt: Hofrat Doenges: Pressausschuss; Generalmusikdirektor v. Schuch: Musikausschuss; Generalkonsul Millington Herrmann: Finanzausschuss; Stadtverordneter Beyer: Wohnungsausschuss, und Stadtrat Blöduer: Werbeausschuss.

Zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der Leipziger Verlegergruppe ist nunmehr eine friedliche Verständigung herbeigeführt, die massgebenden Leipziger Firmen haben ihren Beitritt zur Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht erklärt. Dieser Beitritt wird perfekt, sobald die Hauptversammlung der Genossenschaft die vereinbarten Aenderungen der Grundordnung genehmigt hat.

Die Leipziger Firma K. W. Hiersemann macht bekannt, dass sie das als verschollen geglaubte Autograph der „Beethoven'schen Sonate" op. 96 für Violine und Klavier aus Wiener Privatbesitz erworben habe und es für den Preis von 42500 Mk. zum Verkauf stelle. Das Manuskript ist mit Beethoven's vollem Namen gezeichnet.

Bücher und Musikalien.

Karl Zuschneid: Theoretisch-praktische Klavierschule. 2 Teile.
„ „ Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht.
„ „ Ausgewählte Sonatinen und Stücke. 4 Hefte.

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Die drei angeführten Werke bilden eine Einheit, erfüllen den Zweck, für den sie geschaffen, nur in ihrer gemeinsamen Verwendung und können daher auch nur im Zusammenhang besprochen werden. In dem „Methodischen Leitfaden" hat der Verfasser die Grundprinzipien seiner Anschlags- und Tonbildungslehre niedergelegt, — er ist für die Hand des Lehrers bestimmt —, der erste Teil der „Klavierschule" setzt seine Lehre in die Praxis um; er enthält in methodischem Aufbau die Grundlagen des Anfangsunterrichts: Vorübungen ohne und mit Noten, Notenleseübungen, begleitete Stücke, Stücke in parallelen Sexten und Decimen, Stücke mit selbständiger Stimmführung u. s. w. in steter steigender Erweiterung des Stoffes, wie er für die Aufnahmefähigkeit des Kindes geeignet ist. Während der erste Teil der Schule in systematischem Aufbau durch sorgfältig fortschreitende Uebungen, Einfügung kleiner 2- und 4händiger Stücke zur Weckung und Belebung des musikalischen Lebens in der Kindesseele, für den ersten Unterricht technisch und musikalisch seinen Zweck als „Schule" voll erfüllt, bringt der 2. Teil nur Uebungsmaterial, Technik und Etüden, ergänzt dasselbe jedoch durch die 4 Hefte „Sonatinen und Stücke". Der methodische Leitfaden gibt in der „Tabelle", Seite 24—27, genaue Anleitung, in welcher Weise der Inhalt der 4 Hefte dem Unterrichtsstoff der Schule anzugliedern ist, führt ausserdem noch eine Reihe nicht mit aufgenommener „Ergänzungsstücke" an, um jede Einseitigkeit fern zu halten. Die im 2. Heft der Schule zusammengestellten Uebungen umschliessen das gesamte Anschlagsmaterial, das stets in unmittelbar folgenden Etüden seine Verwendung findet. Sehr dankenswert ist im Leitfaden das Kapital vom „Verzierungswesen", dem sich für praktische Ausübung gleichfalls 9 Etüden im 2. Teil der Schule angliedern, selbstverständlich in dem für diese Stufe technischer Entwicklung gebotenen bescheidenen Rahmen. Der Uebungsstoff der Etüden und Stücke führt bei sorgfältigster Progression bis zu den leichten Sonaten Haydn's und Mozart's, den kleinen Variationen und dem Rondo in C-dur op. 51 von Beethoven. Mit letzterem Stück schliesst das Werk, dem wir nur in seiner 2. Abteilung einen anderen Titel gewünscht hätten. Der 2. Teil ist keine „Schule", er ist ein reines „Studienheft", und die Anordnung des zu gleicher Zeit zu benutzenden Materials der Sonatinen und Vortragsstückchen wird für Manche ein Stein des Anstosses sein. Abgesehen von dieser Ausstellung zeigt der Gesamtaufbau, die Gruppierung des Stoffes überall den erfahrenen, denkenden Pädagogen, der aus der Praxis geschöpft und hier in klarer, übersichtlicher Fassung die Erfahrungen seiner Lehrtätigkeit niedergelegt hat. Jedenfalls darf die Zuschneid'sche Schule unter den vielen vorhandenen als eine der besten empfohlen werden.

Anna Morsch.

H. Hülsebusch: „Die verstellbare Klaviertonleiter für die Dur-Tonarten".

H. Hülsebusch, Cöln a. Rh.

Der einfache, handliche, von H. Hülsebusch erfundene Apparat wird das Interesse eines jeden Musikpädagogen erregen. In klarster Form sieht der Schüler die Tasten mit den Fingersätzen der jeweiligen Tonleiter vor sich, hat nicht nur einen praktischen Ueberblick über die dabei zur Anwendung kommenden Finger, sondern kann neben der Zahl der Versetzungszeichen einer jeden Durtonleiter auch gleich die Stelle erkennen, wo die Versetzungszeichen liegen. In schönster Weise wird so dem modernen Prinzip, dass der Schüler alles „spielend" lerne, Rechnung getragen. Zugleich bildet der Apparat ein „prächtiges Repe-

titorinm" für den Schüler, wenn er nach Ueberwindnng der ersten Schwierigkeiten sich das Bild der jeweiligen Tonleiter zunächst im Geiste reproduziert und dann gleich die Kontrolle anf der Tabulatur hat. Von nicht zu unterschätzender Bedentnng ist ferner die anschauliche Darstellung der Dur- Dreiklänge, deren Kenntnis bei späterem Transponieren von kongruenten Fingerübungen in verschiedene Tonarten ganz besonders Früchte tragen nnd dem Lehrer manche Arbeit und manches Verbessern ersparen wird. *Dr. Adolph Stark.*

A. Longo, op. 22. „Wiegenlied".
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein anmutiges, melodiöses Vortragsstück, der „Schnlansgabe neuerer Violinliteratur" von Hans Sitt entnommen, finden wir in diesem Wiegenlied, welches dnrch gnte nnd gefällige Begleitung bestens unterstützt wird. Da es nur die Beherrschnng der 1., 2. nnd 3. Lage erfordert, so eignet es sich als Vortragsstndie für Schüler der unteren Mittelstufe.

J. von Brennerberg.

Meinungs-Austausch.

Fräulein Langreuter verkennt den Zweck der Einführung des „B" anstelle des „H". Es soll damit dem Schlendrian der bb♩ Bezeichnung ein Ende gemacht werden, denn kein Leser dieses Blattes kann mir sagen, wie die einheitliche Bezeichnung für diesen Ton heisst. Ferner will ich das nnlogische „H" dnrch das dem Anfangsschüler logische „B" ersetzt wissen. Die Einwände Fränlein Langreuter's beruhen auf irrtümlichen Voraussetznngen. Zn 1) Wenn dem Elementarschüler die C-Normaltonart eingeprägt wird, dann ist er doch über die Tonbenennnng hinaus. Man fängt die Benennnng mit C doch nur ansörtlichen Gründen an (Lage vor den 2 schwarzen Tasten). Wer es vorzöge, der könnte auch ruhig mit A anfangen (vor der letzten 3. schwarzen Taste). Der Schüler wird bald einsehen, dass C leichter auf dem Klaviere zu finden ist und man darum mit ihm anfängt. Zu 2) Wenn der Schüler die Tonbenennung nach ad 1) beherrscht, ist es ihm gleichgiltig, mit welchem Ton das eigentliche Spiel beginnt. Er denkt nicht, wie Frl. Langrenter, an einen Einschnitt a-a oder c-c oder überhanpt an eine Oktavreihe. Selbst die Bezeichnung grosse, kleine, eingestrichene etc. Oktave geschieht nur ans örtlichen Gründen und wird erst lange nach Kenntnis der Tonbenennung dnrchgenommen. Zu 3) Ich glaube nicht daran, dass dem Kinde beim Notenlernen das Tonalphabet vor Augen steht. Die Reihe e g h d f wird vollständig mnemotechnisch anf die Noten übertragen und von dem Schüler ganz unabhängig vom Tonalphabet anfgefasst. Für die nene Reihe e g b d f würde die Fantasie doch auch sicherlich einen poetischen Satz bilden können.

Ludwig Riemann.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnitzstr. 22 I.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Luise Soest
Klavierunterricht.
Theoretisch methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.

Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.

Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111, Gartenhaus, fünf Etagen.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Methodik u. Pädagogik — musikal. Akustik (experimentell) Musikdiktat u. Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
— Jedes Fach kann einzeln belegt werden. —
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Populärer Unterrichtskursus in der musikal. **Akustik** (experimentell, mit Lichtbildern) im Saale der Anstalt (alle 14 Tage 1 Stunde). Preis: monatl. 2 M., jährl. 20 M.
Tonentstehung, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe. Die verschiedenen Tonquellen (Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente; das Harmonium; die Pfeifen der Orgel; das menschliche Stimmorgan). Anatomie des Ohres. Bildung des natürlichen, pythagoräischen u. temperierten Tonsystems. Consonante und dissonante Intervalle u. s. w.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Veit'sches Conservatorium
Gegründet 1874.
part., I, II u. III Tr. **Berlin S., Luisenufer 43,** part., I, II u. III Tr.
verbunden mit Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen und Elementarschule für alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Lehrkräfte ersten Ranges. Prospecte, alle Bedingungen u. Lehrerverzeichnis enth., gratis durch den **Director E. A. Veit.**

Unterrichtsvermittlung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
empfiehlt kostenlos vorzüglich ausgebildete Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie etc. Nähere Auskunft erteilt Frau Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43, Montags 3½—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Unterrichtsvermittlung der Neuen Musikgruppe Berlin
(A. D. L. V.)
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie durch die Leiterin der Unterrichtsvermittlung:
Frl. Hedwig Wilsnach, W. 50, Regensburgerstr. 27. Sprechst.: Mittwoch 3—4 Uhr.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss. Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 5. Berlin, 1. März 1907. XXX. Jahrgang.

Behandlung der Ornamentik.

Von

Eugen Tetzel.

(Schluss.)

Der Doppelschlag ∾ wird von allen Theoretikern in folgender Weise erklärt: Steht er über einer Note, so besteht er aus der anfangenden Oberstufe, Hauptton, Unterstufe und Hauptton in schnellster Folge, während man auf dem abschliessenden Hauptton seinem noch übrigen Notenwerte entsprechend verweilt. Steht das Doppelschlagzeichen jedoch nicht über einer Note, sondern weiter rechts, so wird zuerst der Hauptton angeschlagen, und dann werden die oben genannten Töne auf den Wert der Hauptnote verteilt. Phil. Em. Bach stellt jedoch schon folgende besondere Regel auf: „Wenn der Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch ebendieselbe im Anfang hinzugefügte Note, worüber er steht." An anderem Orte sagt er: „Der Doppelschlag vertritt in der Kürze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachschlag." Die Frage, ob der Doppelschlag mit der Hauptnote oder der Oberstufe anzufangen sei, liegt durch den Vergleich mit dem Triller nahe. Da es sehr natürlich ist, zunächst den Ton anzuschlagen, welcher verziert werden soll, gleichviel auf welche Weise, so wurde auch der Triller den Regeln der Theoretiker entgegen schon seit langer Zeit vielfach mit dem Hauptton angefangen. Hummel stellte dies daher in seiner Klavierschule als Regel auf, was jedoch auch nicht den Anspruch unbedingter Richtigkeit ohne Ausnahme erheben kann. Da nun der Hauptton zuerst anzuschlagen ist, wenn das Doppelschlagzeichen etwas hinter der Note steht, so liegt kein vernünftiger Grund vor, den Hauptton zu Anfang fortzulassen, wenn das Zeichen über der Note steht. Es ist also natürlich, den Doppelschlag im allgemeinen mit dem Hauptton anzufangen, sintemalen letzterer dann seinen natürlichen Accent erhalten kann, dagegen mit der Oberstufe anzufangen, wenn ein besonderer Grund vorliegt. Selten aber wird es ratsam sein, ihn so schnell zu spielen, wie die Theoretiker es meist verlangen, von der Unmöglichkeit der Ausführung der meisten Notenbeispiele ganz abgesehen, durch welche in den Klavierschulen und Ornamentiken die Verzierungs-

manieren erklärt zu werden pflegen. Schliesslich soll auch nicht unerwähnt bleiben, dass man früher den „Doppelschlag von oben" ∾ und den „Doppelschlag von unten" ∽ unterschied. Da jedoch dieser Unterschied teils von den Notenstechern, teils vom Publikum übersehen wurde, so fiel er schliesslich ganz fort, und so wendet man heutzutage meist den Doppelschlag von oben an, wie er vorhin erklärt wurde. Unter Umständen ist hierbei wie auch im allgemeinen die technische Ausführbarkeit massgebend. Dass der letzte Hauptton fortfällt, wenn er durch die folgende Note vertreten wird, bedarf wohl nicht der Erwähnung.

Was den Vorschlag betrifft, so unterscheidet man zwei verschiedene Arten desselben, den „kurzen" und den „langen". Es scheint jedoch, als ob sich der Unterschied der Art erst mit der Zeit herausgebildet hat, da die Erklärungen der älteren Meister oft nur auf einen Unterschied der Schnelligkeit hinweisen. Ursprünglich deutete man einen Vorhalt durch ein Häkchen oder einen Strich an. Um Irrtümern vorzubeugen, bezeichnete man später den verlangten Ton durch eine kleine Note von ursprünglich belanglosem Werte. Aber schon Ph. Em. Bach sagt in seiner Klavierschule vom Jahre 1753 folgendes: „Die kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurz abgefertiget. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt dass man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Teile zu bezeichnen pflegte." Da man dieser Aussage des kompetentesten Gewährsmannes doch Glauben schenken muss, so wären alle nicht durch Achtel dargestellten Vorschläge ihrem eigenen Werte entsprechend auszuführen. Auch Türk sagt in seiner Klavierschule: „Von dem jedesmal darauf folgenden und dadurch aufgehaltenen Ton wird die Geltung des (in Absicht auf den Takt überflüssigen) Vorschlages abgezogen." Ebenso Marpurg schon im Jahre 1751: „Man muss also die Note, womit der Vorschlag gemacht wird, mit dem Werte, den sie haben soll, schreiben." Wenn Bach und Türk sich nun widersprechen, indem sie an anderer Stelle weitläufige Regeln aufstellen, welche die Dauer des Vorschlags vom Werte der folgenden Hauptnote abhängig machen, und wenn viele Andere ihrem Beispiele folgen, so ist dies ein Beweis, wie schwankend die Ansichten der Theoretiker waren. Man wird daher diejenige Erklärung anerkennen, welche die Vorzüge der Natürlichkeit, Einfachheit und Konsequenz in sich vereinigt, nämlich den „langen" Vorschlag immer seinem eigenen Werte entsprechend zu spielen. Das Ergebnis der Befolgung dieser einfachen Regel deckt sich in den weitaus meisten Fällen mit demjenigen, welches sich aus der Anwendung der vielen verwickelten Regeln ergibt, welche die Dauer des langen Vorschlags von dem Werte der folgenden Hauptnote abhängig machen. Es wäre also nur ein Rest der alten zopfigen Gelehrttuerei, welche auch das Einfache möglichst verwickelt hinzustellen suchte, wollte man immer weiter einen Standpunkt innehalten, der zwar eine historische Entstehung hat, jedoch schon vor anderthalb Jahrhunderten als überwunden betrachtet werden konnte. (Siehe oben: Marpurg 1751 und Bach 1753.) Diese Ansicht vertritt unter vielen andern auch Hugo Riemann: „Der lange Vorschlag erhält in der Ausführung stets den Wert, mit welchem er aufgezeichnet ist, doch kommen Ungenauigkeiten in der Notation vor." — Da nun der Wert des „langen" Vorschlags auch ein recht kurzer sein kann, so besteht der Unterschied zwischen dem „langen" und dem „kurzen" nicht etwa allein in seiner verschiedenen Tonlänge. Der Unterschied der Art kann beim „kurzen" Vorschlag ausser seiner unveränderlichen Kürze nur durch seinen auftaktartigen Eintritt zur Geltung kommen, während der „lange" stets zur Zeit der Hauptnote eintritt und letztere um seinen eigenen Wert verzögert. Dies geschah in der Praxis schon immer vielfach, wurde jedoch von den Theoretikern als dilettantenhaft bezeichnet oder als „Nachschlag" erklärt. Der Name tut doch aber nichts zur Sache, und die Frage wäre somit nur, ob man eine Verzierung als „Vorschlag" oder als „Nachschlag" aufzufassen hätte; denn eine diesbezügliche Unterscheidung durch Bogen ist nicht durchgeführt. Dagegen berichtet schon Türk, dass die französische Schule, welche Ph. Em. Bach oft rühmend erwähnt, sowie der Deutsche Milchmeyer die „kurzen Vorschläge" auftaktartig, kurz vor der unverzögert eintretenden Hauptnote verlangten. Auch Köhler, der es dem Spieler im Einzelfalle überliess,

den Doppelschlag mit der Hauptnote oder der Oberstufe anzufangen, gibt zu, dass die Spielart der kleinen Noten, wie alles Schmuckwerk, vom Geschmack abhinge. Hummel sagt vorsichtig: „Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote fast garnichts von ihrem Werte; der Accent fällt auf die Hauptnote.“ Versucht man dies zu befolgen, so wird man sich, man mag wollen oder nicht, den Vorschlag auftaktartig vorstellen. Sehr richtig und wichtig ist auch Hugo Riemanns Grundsatz: „Kein Rhythmus darf gestört oder entstellt werden, der thematische Bedeutung hat.“ Das wird oft eine auftaktartige Ausschaltung des Vorschlags aus dem Motiv erfordern, oder das Motiv wird durch eine solche Behandlung nur richtig werden. Ueberzeugende Wahrscheinlichkeitsbeweise liessen sich genug anführen; es sei nur auf den Vorschlag im viertletzten Takte des bekannten C-Dur Rondo Op. 51 No. 1 von Beethoven hingewiesen, den man nach Analogie und als Sequenz der Sechzehntel im vorhergehenden Takte doch sicherlich auftaktartig spielen muss, ohne ihn als Anfangston eines Motives füglich als „Nachschlag“ bezeichnen zu dürfen.

Die Frage, wann nun ein Vorschlag als „langer“, wann als „kurzer“ aufzufassen ist, lässt sich allgemein garnicht und selbst im Einzelfalle oft nicht mit Sicherheit entscheiden. Die Annahme, dass ein Strich durch die Fahne eines Vorschlags diesen als kurzen kennzeichne, hat sich als irrtümlich erwiesen, da es eine Wiener Stechmanier und z. B. auch Mozart's Schreibweise war, einzeln stehende Sechzehntel als Achtel mit einem Strich durch die Fahne darzustellen, und dies auch bei grossen Textnoten. Es bleibt also nur die jedesmalige Entscheidung im Einzelfalle übrig. Allerdings hat Mozart wohl meistens lange, Beethoven dagegen fast ausnahmslos kurze Vorschläge gemeint, so verschiedene Notenwerte letzterer auch bei den Vorschlägen anwandte.

Es war schon anfangs erwähnt, dass die Verzierungsmanieren eine leichte und eine freiere Ausführung verlangen, als es sich durch bestimmte Notenwerte darstellen lässt. In besonderem Masse gilt das von den langen Vorschlägen. Wenn man auch sagen darf, dass der lange Vorschlag seinem Werte entsprechend auszuführen ist, so besteht sein Hauptreiz doch im melodischen Anschmiegen an die Hauptnote, welches sich dem Einzelfalle entsprechend durch eine mehr oder weniger bemerkbare rhythmische Beeinflussung äussert. Auch soll die eigentliche Melodieführung immer deutlich hervortreten und von den Verzierungen oft nur leicht umspielt werden. Nach Art des kurzen Vorschlages können auch zwei und mehrere Noten auftreten, welche dann als „Schleifer“ bezeichnet werden.

Da ich keine vollständige Ornamentik geben wollte, sondern nur Vorschläge für eine zeitgemässe Behandlung derjenigen Verzierungen machen, welche für unsere Musikpflege allein noch Bedeutung haben, so kann ich von einer Erwähnung der vielen anderen Manieren Abstand nehmen. — Da sich einerseits die Instrumente, andrerseits unsere Empfindungsweise verändert haben, so hat die Ornamentik ihr Ansehen und ihre Bedeutung eingebüsst. Wir können eben heute nicht mehr Phil. Em. Bach nachempfinden, dass der „Schleifer eine Traurigkeit erweckt,“ sondern suchen den Ausdruck in der Melodie selbst. Nur wo die Verzierungen einen unveräusserlichen Bestandteil derselben bilden, wie besonders bei Chopin, können wir in der Ornamentik mehr sehen als eine vorübergehende Modeerscheinung. Der Kern der Sache bleibt jedenfalls davon unberührt, ob die Manieren so oder etwas anders gemacht werden; solange es nicht offenbar gegen die Absicht des Komponisten oder den musikalischen Geschmack verstösst, soll man nie vergessen, dass die Wahl der Verzierungen ursprünglich dem Spieler ganz anheimgestellt war, und dass eine kleinlich genaue Bestimmung derselben der Entwickelung und freien Betätigung des Geschmackes nur hindernd im Wege stehen würde.



Zum Studium J. S. Bach's.

Von

J. Vianna da Motta. (Schluss.)

Der letzte Teil in Schweitzer's Buch handelt von der Ausführung der Werke Bach's. Es ist meines Wissens noch nicht versucht worden, allgemeine Prinzipien für die Wiedergabe Bach'scher Musik festzustellen. So ist auch diese Anregung Schweitzer's sehr hoch zu schätzen. Durch allgemeinen Meinungsaustausch in dieser so wichtigen Angelegenheit könnte man zu einiger Klarheit kommen und dem zügellosen Wirrwar der Auffassungen steuern.

Schweitzer gibt einige höchst wertvolle Winke. Ich werde aber nur einige Punkte erwähnen, in denen seine Meinung mir anfechtbar scheint. So wenn er als Prototyp der Phrasierung für Bach diejenige der Geige hinstellt. Aber die Phrasierung muss dieselbe sein für jedes Instrument, sie hängt einzig ab von der Melodiebildung, nicht vom Charakter des Instruments. Zu argen Missverständnissen kann seine Anweisung führen, bei zwei gebundenen Noten der zweiten einen kurzen Akzent zu geben, sie muss vielmehr weich „abgezogen" werden, wie Ph. E. Bach lehrt. Auch die Vorschrift, das leichte Staccato nicht anzuwenden, scheint mir vielen Stücken die Grazie und Lebhaftigkeit zu zerstören. Und warum sollen die Steigerungen dem Geiste Bach's entgegen sein? Kann man Stücke, wie die Cismoll-Fuge im ersten Teil des wohltemperierten Klaviers sich anders denken, denn als ein riesiges Crescendo? Warum soll das pianissimo am Anfang eines Stückes nicht Bachisch sein, haben doch seine Fugenthemen so oft etwas Unergründlich-Mystisches? (Vgl. die Tripelfuge in Es für Orgel.)

Aber alles, was Schweitzer über diese und noch andere Fragen sagt, ist höchst dankenswert und anregend. Ganz richtig kommt er zum Schluss: „wir können nichts anderes tun, als Bach modernisieren".*) Und steht damit im schroffsten Gegensatz zu Saint-Saëns, der erklärte, man solle Bach und all die alten Meister nicht mehr aufführen, weil man doch nicht mehr erraten könne, wie sie ihre Werke interpretierten und man nicht einmal mehr die vorgeschriebenen Instrumente besitze,**) sodass jede Aufführung eine Entstellung des Originals sei. Dem könnte man entgegnen, dass man trotz ihrer genauen Angabe des Vortrags doch eigentlich ebenso wenig wisse, wie die späteren Meister ihre Werke vorgetragen haben mögen. Da wir nun Bach's Musik und Geist in unserem Leben nicht mehr entbehren können als fruchtbarste Kulturmacht, so bleibt eben nichts übrig, als ihn unter Beibehaltung des Charakters seines Stiles so aufzuführen, dass wir mit unserem von dem seiner Epoche so verschiedenen Empfinden einen tiefen Eindruck empfangen. Und wenn wir fähig sind, diese Musik zu verlebendigen, was stört es uns, ob diese Auferstehung genau dem damaligen Stil entspricht oder nicht? Dass der damalige Stil dem ewig strebenden, suchenden Geiste Bach's nicht genügte, wissen wir, es ist also sogar wahrscheinlich, dass manche unserer modernen Mittel der Absicht des Autors näher kommen, als er es damals verwirklichen konnte.

Natürlich ist es höchst heikel, die richtige Grenze zu finden. Zwischen Saint-Saëns' radikaler Verwerfung alles Modernisierens und Robert Franz's Uminstrumentierung für modernes Orchester gibt es noch viele Zwischenstufen. Siegfried Ochs tritt bekanntlich (und Schweitzer stimmt ihm bei) für genaue Beibehaltung des alten Orchesters mit vervielfachten Bläsern ein, während Wolfrum (s. Kunstwart, Jahrg. 18, No. 10) das „Gänsegeschnatter von zehn Hoboen", „das Geblöke von einer ähnlichen Zahl von missgelaunten Fagotten" verspottet und auch die Verwendung des Cembalos in Kirchenwerken verurteilt. In letzterem Punkt wird wohl jeder ihm beistimmen, dass der Cembaloklang sich schlecht verschmilzt mit dem Orchester- und Stimmenklang. Aber über die Instrumentationsfrage liesse sich streiten. Es ist bekannt, mit welcher Pietät, meisterhafter Beherrschung des Stils und nachschöpferischer Kraft Robert Franz seine hochinteressanten Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke ausgeführt hat, und man sollte nicht versäumen, sie zu studieren (sie erschienen in Partitur und vorzüglichen eigenen Klavierauszügen sämtlich bei Leuckart in Leipzig). Es ist aber auch nicht zu leugnen, dass die Klangwirkung durch die moderne Instrumentation etwas von ihrer Herbheit und monumentalen Einfachheit verliert. Auch scheint Franz im Akkompagnement durch Nachahmungen von Motiven der Singstimme bereits zu weit gegangen zu sein, wenn sie auch oft an sich von grosser Schönheit sind.

Sehr richtig stellt Schweitzer als oberstes Prinzip für die Nüanzierung die architektonische Absicht des Komponisten und das Gefühl für musikalische Plastik.

Das bedeutende Werk erscheint nächstens in deutscher Sprache. Es wäre dann zu wünschen, dass die angegebenen Themen mit ihrer Harmonisierung abgedruckt würden, da sie ohne jede Angabe des Basses oft nicht ganz verständlich sind.

---

*) Neuerdings tritt d'Albert (Vorwort zur Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers") heftig gegen diese Auffassung auf. Er scheint jedoch in seiner Praxis sich in Gegensatz zu seiner Theorie zu stellen.

**) Ein Mangel, dem übrigens leicht abzuhelfen ist.

Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.“ *)

Besprochen von

Dr. Eugen Schmitz.

Das grosse Interesse für die musikalische Kunst der Vergangenheit, welches in den letzten Jahrzehnten erwacht ist, hat uns auf musikalischem Gebiet ein Renaissancezeitalter bescheert, so grossartig und so imponierend, wie es kaum irgend eine der Schwesterkünste jemals erlebt hat. Zahlreiche Neupublikationen alter Tonwerke sind erstanden und harren der Aufführung; soll diese Aufführung aber eine wirkliche Neubelebung alter Kunst bedeuten, so muss sie stilvoll sein, d. h. den Intentionen der Komponisten und der Praxis ihres Zeitalters auf's genaueste entsprechen. Ueber alles was in dieser Hinsicht zu wissen nötig ist, gibt die zeitgenössische Literatur Auskunft; die bedeutendste hier in Betracht kommende Quelle ist aber das in der Ueberschrift genannte Werk von Quantz, dem Flötenlehrer Friedrichs des Grossen. „Niemand sucht in einer Flötenschule“, sagt Kretschmar**) von Quantz' „Anweisung“, „das, was Quantz wirklich bietet, nämlich den ausführlichsten und reichsten Kommentar zu der mit dem 17. Jahrhundert einsetzenden Musik.“ So bedeutet es eine grosse Förderung unserer praktischen Musikrenaissance, dass dieses wichtige Lehrbuch alten Musikstils durch Neudruck nunmehr allgemein zugänglich gemacht ist. Der Herausgeber Dr. A. Schering führt durch eine orientierende Vorrede in das Studium des Werkes ein und hat ausserdem im Verlauf der Darstellung zahlreiche ergänzende und erläuternde Anmerkungen beigefügt, auch das Sachregister vervollständigt, sodass die Handhabung des Buches eine sehr bequeme ist. Jeder, der zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in Fühlung treten will, muss dieses Werk studieren; nicht nur für den Musikgelehrten, sondern in erster Linie auch für den ausübenden Künstler ist es unentbehrlich. Die Lehren des Werkes sind teils theoretischer, teils praktischer Natur. Geben die ersteren einen Einblick in die Musikauffassung der Alten überhaupt, so verbreiten sich letztere eingehend über alle für die Aufführung wichtigen Punkte, wie Generalbassspiel, Besetzung, Verzierungswesen u. dgl.

Am wichtigsten sind natürlich die Aufschlüsse über die Aufführungstechnik, in erster Linie über die Besetzung. Wieviel hier bei Aufführungen älterer Werke an den vornehmsten Kunstinstituten noch gefehlt wird, ist bekannt. Man kann heute noch sehr häufig Händel's „Concerti grossi“, Bach's „Brandenburgische Konzerte“ und ähnliche Werke, ohne Kontinuo, d. h. ohne ein die klanglich leeren Stellen des Tonsatzes ausfüllendes Akkordinstrument, hören. Ebenso wird nur selten auf das richtige Verhältnis von Streicher- und Bläserbesetzung gesehen. Was den ersteren Punkt, die Kontinuobesetzung betrifft, so sagt Quantz ausdrücklich: „Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyen kleine oder grosse mit dabey“; bei einem grösseren Orchester von zwölf Violinen (sechs erste, sechs zweite) u. s. w. verlangt er ausser dem Clavicymbal noch einen Flügel und eine Theorbe. So muss also die Beteiligung von akkordisch ausfüllenden Kontinuoinstrumenten parallel mit der Vermehrung des Orchesters steigen; bei unserem grossen modernen Orchester sind, soweit es zur Aufführung alter Musik überhaupt brauchbar ist, mindestens zwei moderne Konzertflügel, ausserdem vielleicht noch einige Harfen hinzuzuziehen. Hier eine Nebenbemerkung. Es wäre zu weit gegangen, wollte man die moderne grosse Besetzung des (Streich-)Orchesters mit 12 ersten, 12 zweiten Violinen u. s. w. bei alter Musik absolut für stillos halten. Es kommt dabei natürlich auf das betreffende Werk an. Jedenfalls aber muss man sich gegenwärtig halten, dass, wie vereinzelte Festaufführungen zeigen, die alten Meister Massenwirkungen keineswegs abgeneigt waren, dass nur die beschränkten Verhältnisse manchmal unliebsame Schranken anferlegten. Denn wenn z. B. Bach in seinem 1730 dem Rate der Stadt Leipzig unterbreiteten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ für Werke wie seine Matthäuspassion 16 Sänger und 20 Instrumentalisten fordert, so ist das natürlich nur eine unter dem Druck der Notwendigkeit verständliche Beschränkung auf das denkbar möglichste Mindestmass. Ein Orchester von 100 Instrumenten und ein Chor von 200 Sängern wäre Bach jedenfalls viel lieber gewesen. Viele Werke sind ja natürlich auf intimere Wirkungen berechnet und verlangen kleinere Besetzung; jedenfalls aber kann man feierliche pompöse Werke recht gut und ohne wider den Stil zu verstossen, mit grösserer Besetzung geben, nur muss man für genügende Beteiligung von Kontinuoinstrumenten sorgen und auch auf das richtige Verhältnis von Streichern und Bläsern achten. Aus Quantz können wir ersehen, dass die Komponisten des 18. Jahrhunderts die bei uns übliche chorische Besetzung der Streicher in proportionaler Weise auch auf die

*) Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.“ Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Arnold Schering. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

**) Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. (Jahrbuch Peters, 1900.)

Bläser ausgedehnt wissen wollten. Bei einer Streicherbesetzung von vier ersten, vier zweiten Violinen u. s. w. verlangt Quantz unsere normale doppelte Bläserbesetzung; zu sechs ersten und sechs zweiten Violinen gehört aber schon vierfache Besetzung der Holzbläser, und diese vermehrte Bläserbesetzung muss proportional mit der Erweiterung des Streichkörpers steigen. Wie viel auch hierin heute noch gefehlt wird, ist bekannt; kann man doch z. B. die beliebte Bach'sche „h-moll Suite“ für Flöte und Streichorchester in den renommiertesten modernen Kunstinstituten mit dem modernen Riesenstreichkörper und einer Flöte hören (natürlich auch ohne Akkordinstrumente); nach den Quantz'schen Vorschriften wäre die richtige Besetzung dieses Werkes etwa 6 erste und zweite Violinen u. s. w., ein Cembalo und vier Flöten. Wenn diese Besetzungsfragen den Intentionen der Zeit entsprechend gelöst sind, dann wird sich auch zeigen, welch' eigenartige und für uns Moderne ganz neuartige Klangwirkungen die alte Musik zu erzielen vermag.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

„Salome“ und „Tosca“ beherrschen als Neuheiten Berlin's Opernspielplan. Man mag den beiden Werken sonst gegenüberstehen wie man will, vom Standpunkt volkstümlicher Kulturpolitik aus wird man es nur bedauern können, dass gerade diesen beiden Werken ein so grosser Zulauf beschieden ist. Krankhafte, bis ins blutrünstige gesteigerte Sinnlichkeit auf der einen Seite, auf der anderen die grausame seelische und körperliche Quälerei durch schaurige Vorgänge, die dabei von einer innerlichen Verlogenheit nicht frei zu sprechen sind.

Richard Strauss' „Salome“ ist an dieser Stelle vor einem Jahre nach der Dresdener Aufführung ausführlich gewürdigt worden. Heute nur soviel, dass die Berliner Aufführung doch vielfach schon einer anderen Einstellung des kritischen Gefühls begegnet ist. Das Ohr gewöhnt sich ja so schnell. So hört man jetzt viel mehr das Malerische, den sinnlichen Klangzauber, die trotz allem durchsichtige Orchestrierung der „Salome“ preisen, während man damals mehr das Abschreckende einer rücksichtslosen Toncharakteristik betont hatte. Ich persönlich kann nicht leugnen, dass die Salome-Musik auf meine Nerven einen sehr starken Eindruck gemacht hat. Auch ich fühle genau, dass dieses musikalische Empfinden für mich jenem durchaus parallel steht, das ich dem französischen Pleinairismus und vor allem dem Pointilismus in der Malerei gegenüber habe. Wenn und wo es mir gelingt, zu einem rein sinnlichen Empfangen dieser Kunst zu kommen, da stellt sich auch mein Gefallen ein. Auch bei Strauss' „Salome“ stört mich die Häufung von Disharmonien nicht, weil durch die ganze Anlage dieser Kunst für mein Empfinden diese Musik nicht mehr architektonisch aufgefasst werden kann, sondern nur noch malerisch. Nicht die harmonischen Wechselbeziehungen der Töne entscheiden hier für die Sinnlichkeit des Gesamteindruckes, sondern die Farbigkeit Man denke wieder an jene pointilistische Malerei, wo die feste Gestaltung zu Gunsten von verschwimmenden Licht- und Farbenwirkungen aufgegeben ist. Ich sage, wo es mir gelingt, eine solch rein sinnliche Einstellung gegenüber dem Werke zu gewinnen, empfinde ich eine gewisse Befriedigung. Zur Qual aber wird mir das Ganze, wo ich in alledem nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck eines Ausdrucks sehen kann. Da stellt sich Qual, ja Ekel ein, nicht nur weil dieses Was, dieser Inhalt an sich mir unsympathisch ist, sondern auch, weil ich in den Beziehungen des Wie zum Was ein Missverhältnis sehe. Gerade die Musik sträubt sich mit allen Mächten ihres Wesens gegen die Dienste, die ihr hier aufgezwungen werden. Und vielleicht haben wir niemals etwas Bezeichnenderes erlebt, als gerade den Umschwung in der geistigen Einstellung zu Richard Strauss' „Salome“, die die Anhänger des Komponisten zeigen.

Es ist ganz zweifellos, dass es Richard Strauss auf eine ganz getreue Uebernahme der Wilde'schen „Salome“ angekommen ist, dass er geistig und seelisch nichts anderes wollte, als der Engländer. Sehen wir uns Wilde's Drama an, so haben wir den Sieg der Perversität. Zwar wird auch hier Salome im Auftrage des Herodes getötet, aber der Totschlag erfolgt, weil nunmehr Herodes vor dieser in's Grausige wachsenden perversen Sinnlichkeit graut, und es bleibt als Rest über dem Ganzen die Sumpfatmosphäre des verderbten Herrscherhofes, in der allein diese giftig phosphoreszierende Blume Salome heranwachsen konnte. Bei Richard Strauss wollen neuerdings immer mehr Beurteiler etwas wie eine Erlösung der Salome herausfühlen. Es ist das nicht müssige Spitzfindigkeit, obwohl ich, wie gesagt, sicher bin, dass dem Komponisten jegliche derartige Absicht ferngelegen hat. Das be-

weist mir der Schluss, der mit plötzlichem Abbruch sich denkbar scharf an Wilde anschliesst, während der Komponist, wenn er die Absicht der Erlösung Salomes hatte, unbedingt zu einer symphonischen Weiterführung gekommen wäre. Nein, es ist lediglich die ungeheure seelische Macht der Musik, die hier sich in glänzendster Weise bewährt. Ich habe bei der Besprechung von Viktor Hansmann's „Nazarenern" auf diese Eigenschaft der musikalischen Dramatik im Gegensatz zu aller anderen hingewiesen, dass sie, weil sie das Miteinanderringen seelischer Mächte bringt, an die Unendlichkeit dieser seelischen Mächte gebunden ist. Weil diese seelischen Mächte frei sind von den Bedingungen des Materiellen, sind sie frei vom Tode. Darum setzt der Unterschied von Strauss' „Salome" gegenüber der Wilde'schen nach dem Tode des Jochanaan ein. Wenn Salome das Haupt des Täufers anredet, wenn ihre wilde, verirrte Liebe in selbstsüchtigen Wahnvorstellungen eines nachträglichen Besitzes hintanmelt, und umgekehrt auch der eigenen brennenden Sehnsucht durch die verzehrende Hingabe an diese Liebe Genüge zu tun glaubt, so bleibt bei Wilde das immer ein Spiel mit einem Toten. Jochanaan lebt dann nur noch im Munde Salome's und durch Salome. Im übrigen ist seine Einwirkung ausgeschaltet durch seinen Tod. Bei Richard Strauss dagegen sollte eigentlich von diesem Augenblick an, wo Jochanaan tot ist, das Drama nicht mehr „Salome" heissen, sondern „Jochanaan". Denn nun wird Jochanaan die treibende Kraft. Rein musikalisch genommen natürlich. Der Komponist war genötigt, die Welt Jochanaan's genau so durch musikalische Themen materiell zu charakterisieren, wie die Welt Salome's. Rein von äusseren Grundsätzen musikalischer Charakteristik her müssen diese musikalischen Themen Jochanaan's dort auftreten, wo Salome sich mit Gedanken an ihn beschäftigt. Anders ist das eben musikalisch garnicht anszudrücken. Aber es ist nun klar, dass, rein musikalisch genommen, dieses thematische Material dadurch, dass der Leib Jochanaan's tot ist, keine Veränderung erfährt. Die Musik hat ja vorher nicht diese in der materiellen Welt stehende Erscheinung des Jochanaan charakterisiert, sondern nur sein seelisches Wollen. Und dieser seelische Wert ist nicht umzubringen. Wir erhalten also nun den Fall, dass Salome mit dieser vollständig gleich wie früher lebenden seelischen Welt sich abgibt, und dadurch, dass ihre Seele die Möglichkeit einer Verbindung mit Jochanaan erwägt, verbinden sich die dieses seelische Erleben Salome's charakterisierenden Themen der seelischen Ausdruckswelt des Jochanaan, gehen geradezu in ihr auf. Das bedeutet naturgemäss dann, rein musikalisch angesehen, einen Umschwung der seelischen Empfindungen Salome's nach der seelischen Welt des Jochanaan hin. Und in diesem Sinne hätte man wohl ein Recht, von einer Erlösung Salome's zu sprechen. Es muss aber durchaus festgehalten werden, dass dem Komponisten keine derartige Absicht vorgeschwebt hat, dass er vielmehr rein durch die Natur musikalischer Ausdrucksweise dahin geführt worden ist. Die Musik arbeitet eben naturgemäss innerhalb des Gebietes des Seelischen, und materielle Vorstellungen lassen sich ihr einfach nicht aufzwingen.

Die Berliner Aufführung der „Salome" gehört zu den Grosstaten unserer Königlichen Oper. Dass das Orchester die gewaltigen Schwierigkeiten so überwindet, dass für den Zuhörer niemals der Gedanke an solche auftauchen kann, er vielmehr das Gefühl eines ganz souveränen Schaltens mit technischen Mitteln bekommt, wirkt ganz entscheidend für die Gesamteinstellung der Zuhörerschaft gegenüber dem Werke. Dann besitzt die Königliche Oper in Emmy Destinn die denkbar berufenste Darstellerin der Salome, obwohl die Sinnlichkeit ihrer Stimme von Natur ans sehr gesund ist. Immerhin vermag sie auch in der Farbe hervorragend zu charakterisieren. Was aber entscheidend wirkt, ist die Sieghaftigkeit des Tons dieser eigenartigen Stimme, die auch gegenüber dem wuchtigsten Orchesterklang durch ihre eigentümliche Färbung sich scheinbar leicht Geltung verschafft. In der Rolle des Herodes wechseln Kraus und Grüning. Beide vorzügliche Deklamatoren, Grüning aber vor allem schauspielerisch sicher der geeignetste Vertreter. Für Jochanaan führen Hoffmann und Berger gewaltige Stimmmittel ins Treffen, die ja hier, wo es auf die Verständlichkeit jedes Wortes ankommt, doppelt von nöten sind. Dass jene Verständlichkeit trotzdem zumeist nicht erreicht wird, darf nicht verschwiegen werden.

Es wäre Feigheit, gegenüber der modischen Einstellung des Empfindens gegenüber Richard Strauss, wenn ich leugnen würde, dass ich dieses Werk aufs tiefste bedauere. Nicht nur, weil ich es für ein Unglück halte, wenn in der Kunst die Kultur des Krankhaften anders denn als Folie zum Gesunden platzgreift, es sei denn, dass, was ja gerade die Musik so glänzend vermag, die Gesundheit der Seele im ungesunden Körper gefeiert und so ein Triumpf des Seelischen herbeigeführt werde. Mehr bedauere ich es, weil ich die Ueberzeugung nicht los werde, dass Richard Strauss hier gegen seine innerste Natur sündigt. Der perverse Wilde war wahrhaft, als er sein Werk schuf. Richard Strauss habe ich niemals für einen starken Denker und niemals für einen grossen Erleber gehalten. Das Monumentale geht ihm ab; aber er besass dafür eine Kraft, die der so ganz nur auf Wiedergabe der sinnlich erfassten Welt eingestellten Natur einen Zug ins Grosse gab. Das war die hinreissende Kraft des Liebesempfindens. Da war etwas bajuvarisch Urwüchsiges drin. Eine solche Temperamenteinstellung kann sich im Laufe der Zeit mässigen, aber Gott sei Dank doch nicht so verkehren. Und so habe ich auch hier das Gefühl:

Journalismus. Strauss lässt sich von den Strömungen des Tages völlig hinreissen. Wir werden es also höchstens einer Gesundung dieser allgemeinen Kultureinstimmung zu danken haben, wenn Richard Strauss jene Kräfte, die in „Guntram“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“ und meinetwegen auch im „Don Juan“ lebendig waren, zur Gestaltung eines neuen grossen Werkes aufrufen wird. —

(Fortsetzung folgt.)

Der von Frl. Marta Küntzel vor Kurzem im Bechstein-Saal gegebene „Klavier-Abend“ brachte ein fein erlesenes Programm. Toccata C-dur von Bach-Busoni, Vier Balladen von Brahms, Carneval von Schumann, Andante F-dur von Beethoven und zum Schluss Mendelssohn's „Variations sérieuses.“ Die junge, strebsame Künstlerin, deren Darbietungen wir mit stetem Interesse schon früher öfter folgten, erwies sich hier wieder durch den Ernst und die Vertiefung, mit denen sie jedem Meister in seine Schöpfungswerkstatt folgt, als eine gediegene Spielerin, der bei der Gründlichkeit, mit der sie an ihrer steten Vervollkommnung arbeitet, noch eine reiche Zukunft prophezeit werden kann. Ihr Spiel hinterlässt einen bleibenden Eindruck.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Das Königl. Konservatorium zu Dresden ehrte das Andenken seines vor 10 Jahren verstorbenen Lehrers, des Komponisten Carl Grammann, durch Aufführung einer Reihe seiner Kompositionen. Die Orchesterklasse trug das Vorspiel zur Oper „Melusine“, die Kammermusikklasse das „Trio“ op. 27, c-moll, vor, ausserdem kamen eine Reihe Klavier- und Gesangswerke zur Aufführung.

Der Vortragsabend, welchen Frl. Elisabet Simon, Breslau, mit den Zöglingen ihrer Schule für höheres Klavierspiel veranstaltete, nahm einen sehr befriedigenden Verlauf. Die Solo- und Ensemble-Leistungen bekundeten durchweg die fleissige und sorgfältige Vorbereitung, musikalische Ausfeilung und rhythmische Präzision. Die Tongebung wirkte durchweg befriedigend, ebenso erfreute der verständige Pedalgebrauch. Zu Gehör kamen: „Präludien“ von St. Heller und Chopin, „Sonatensätze“ und „Bagatellen“ von Beethoven, „Passepied“ von Bach und Stücke von Schubert und Schumann. Ferner eine Reihe 4- und 8händiger Werke von Haydn, Kretschmer, Raff, Volkmann u. a.

Das zweite Chorkonzert des Holtschneider-Hüttner Konservatoriums zu Dortmund, unter Leitung des Erstgenannten, brachte a cappella-Chöre von Praetorius, Gastoldi, Lemblin Fielitz, Thiel und Radecke. Der Thuillesche Frauenchor „Traumsommernacht“ und Sindings Quintett, op. 5, sowie Klaviervorträge der Pianistin Ella Jonas aus Berlin vervollständigten das Programm.

Die Königl. Musikschule zu Würzburg, Direktor Hofrat Dr. Kliebert, ehrte das Andenken des kürzlich verstorbenen Komponisten Cyrill Kistler mit der Aufführung des Vorspiels zum vierten Akt seiner „Faustmusik“. Das Programm brachte ausserdem die erste Sinfonie von Robert Schumann und Vorträge des Violinisten Prof. Berber. Hofrat Dr. Kliebert leitete das Konzert.

Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka veranstaltete zur Feier des 60. Geburtstages von Professor Philipp Scharwenka mit dem Konservatoriumorchester unter Leitung des Kapellmeisters Robert Robitschek, Sonntag, den 24. Februar im grossen Saale der Königl. Hochschule ein Festkonzert. Das Programm enthielt nur Werke von Philipp Scharwenka, und zwar für Orchester: „Serenade“, op. 19, „Arkadische Suite“, op. 76; für Violine: „Menuett und Perpetuum mobile“, op. 24; für Klavier: „Bergfahrt“, op. 36, „Notturno“, op. 16 und „Humoreske“, op. 32.

Das berühmte Mailänder Konservatorium der Musik, das nachträglich auf den Namen Giuseppe Verdis getauft worden ist, feiert im kommenden Jahre das Jubelfest seines hundertjährigen Bestehens. Aus diesem Anlass bereitet die Stadt Mailand eine Anzahl Feste vor, während der dortige Verleger Sonzogno eine grosse Preisbewerbung ausschreibt. Sie gilt zuerst einer neuen viersätzigen Symphonie, für die 3000 Lire als Preis ausgesetzt sind, dann einem grossen Chorwerk mit Soli mit 2000 Lire. An dieser Preisbewerbung können sich sämtliche Schüler des Giuseppe Verdi-Konservatoriums beteiligen.



Vermischte Nachrichten.

Am 14. Februar feierte der Grossherz. Weimarische Hoforganist A. W. Gottschalg seinen 80. Geburtstag in voller geistiger und körperlicher Frische. Seit 43 Jahren leitet er die Redaktion der Orgelzeitung „Urania", früher war er auch Herausgeber der „Pädagogischen Jahresberichte" und der Zeitschrift „Der Chorgesang". Als Lehrer der Theorie und des Orgelspiels an der Grossherz. Orchesterschule hat sich Gottschalg grosse Verdienste erworben. Zur Zeit ist der greise Künstler mit einer Biographie Franz Liszt's beschäftigt.

Im Verlage von Staackmann in Leipzig wird demnächst eine Sammlung von Briefen Richard Wagner's an Angelo Neumann erscheinen, denen der Empfänger seine persönlichen Erinnerungen an Wagner hinzufügen will. Angelo Neumann war bekanntlich der erste, der die Popularisierungsmöglichkeit der Tetralogie auch ausserhalb Bayreuths — gegen die Meinung des Meisters — praktisch erwies. Neumann begann seine Tournee 1882 in Leipzig und erzielte in Berlin mit den Aufführungen im Viktoria-Theater, denen auch der ganze Hof beiwohnte, die grössten Erfolge. Von Berlin wandte er sich nach London und Russland. Die Vorbereitungen zu diesem Unternehmen brachten ihn mit Richard Wagner in nahe Verbindung, und es ist zweifellos, dass seine Erinnerungen viel Interessantes enthalten werden.

Von den Veranstaltern des Ersten steierm. Musikfestes ergeht an in Oesterreich geborene oder dort ansässige Tondichter die Einladung zu einer Preisbewerbung unter folgenden Bedingungen: I. Es werden 3 Preise vergeben, und zwar 1. Ehrenpreis, gewidmet von Sr. Majestät dem Kaiser Franz Josef I., 2. Preis des Landes Steiermark im Betrage von 700 K., 3. Preis der Stadt Graz im Betrage von 500 K. Die 3 preisgekrönten Werke werden auf dem im Mai 1907 zu Graz stattfindenden Musikfeste aufgeführt. II. Die einzureichenden Werke müssen Chor-Kompositionen sein, die bisher weder aufgeführt noch veröffentlicht worden, ganz einerlei, ob es a cappella-Chöre oder Chöre mit Orchester- oder anderer Instrumental-Begleitung, mit oder ohne Verwendung von Gesangs-Solostimmen sind. III. Die Wahl der Texte, die der deutschen Dichtung entnommen werden müssen, steht den Komponisten frei. IV. Die Aufführung der einzelnen Werke soll eine bestimmte Zeitdauer nicht überschreiten, sie ist für reine a cappella-Chöre mit 7 Minuten, für begleitete Chöre mit 15 Minuten festgesetzt. V. Die mit deutschem Original-Texte in Manuskriptform einzureichenden Werke müssen bis längstens 15. März l. J. an das Bürgermeisteramt Graz gesendet werden. Verlangt wird ferner die Vorlage der Partitur (bei Orchester-Werken samt einem Klavier-Auszuge), eine Abschrift des Textes, sowie die Beilage von Orchesterstimmen in der dem Komponisten notwendig erscheinenden Besetzungsstärke. Die Chorstimmen beizufügen wird hingegen dem Ermessen des Komponisten überlassen. VI. Die Veranstalter des Ersten steierm. Musikfestes behalten sich das Vervielfältigungsrecht des erforderlichen Noten-Materials der preisgekrönten Werke für die eine im Mai 1907 zu Graz stattfindende Fest-Aufführung vor. VII. Die Zuerkennung erfolgt durch ein siebengliedriges Preisrichter-Kollegium. VIII. Weitere allenfalls gewünschte Auskünfte erteilt das Bürgermeisteramt der Stadt Graz.

Die vom Musikverleger M. P. Belaïeff in Petersburg gestifteten „Glinkapreise" zur Förderung russischer Komponisten sind in diesem Jahre folgenden Künstlern zuerkannt worden: A. N. Scriabine 1000 Rubel für seine 3. Symphonie; R. W. Rachmaninoff 500 Rubel für seine 2. Orchestersuite; N. N. Ssokoloff 500 Rubel für sein 3. Quartett und N. Tscherepine 500 Rubel für eine Ballettsuite.

Der Sultan Abdul Hamid-Chan verlieh dem Hof-Musikalien-Händler und Fürstl. Lipp. Hof-Konzert-Direktor Edgar Kramer-Bangert in Cassel den Kaiserl. Türk. Medschidje-Orden am Komtur-Bande.

Dem Bericht über die 7. Tagung des Evang. Organisten-Vereins in No. 3 des „Kl.-L." sei noch nachträglich hinzugefügt: Ausser den schon mitgeteilten Thesen, die dem Vortrage des Königl. Musikdirektors Gustav Beckmann-Essen auf dem Organistentag in Minden (Westf.) zugrunde lagen, dürften auch noch nachstehende, mit ganz geringer Majorität vorläufig abgelehnten Thesen des Herrn Beckmann von Interesse sein: 1. Die Nachspiele (Postludien) sind vom gottesdienstlichen und künstlerischen Standpunkte aus — als nicht der Würde des Gottesdienstes, des Komponisten, der Komposition und des Organisten entsprechend — gänzlich zu verwerfen. 2. Auch die kurzen Einleitungen vor dem Liede nach der Predigt (Predigtlied) und in der Schlussliturgie zum Zwecke des Einsetzens der Gemeinde sind allmählich abzuschaffen und als unkirchlich und unwürdig zu verwerfen. Bei den liturgischen Andachten ist der Anfang damit zu machen. 3. Da jeder Choral in sich schon einen befriedigenden Schluss aufweist, so sind die angehängten Schlusskadenzen, die meistens noch durch entlegene Tonarten modulieren, überflüssig und daher nicht am Platze. Die Gemeinde erhebt sich erst, nachdem die Orgel schweigt.

Bücher und Musikalien.

Edmund Parlow, op. 82. „Für kleine Musikanten." 6 leichte Klavierstücke.

Bruno Wandelt, op. 21. „Jugend-Album." 12 leichte Vortragsstücke.

B. M. Colomer: „Récréations enfantines." 12 Pièces faciles.

Emil Krause, op. 83. „9 kleine Klavierstücke."

K. Thiessen, op. 30. „3 melodische Klavierstücke."

Henry Litolff, Braunschweig.

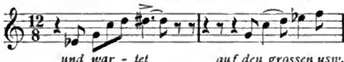
Aus der grossen Zahl sorgfältiger Neudrucke der unter dem Namen „Collection Litolff" erschienenen wertvollen Werke ist obenstehend eine kleine Blütenlese schätzenswerter und anmutiger Jugendliteratur zusammengestellt, die es verdient, unter der Flut ephemerer Erscheinungen dem Unterrichtsplan dauernd erhalten zu bleiben. Die obige Reihenfolge dürfte ungefähr in aufsteigender Linie dem Können der Elementar- bis zur Mittelstufe entsprechen. Frohe, sorglose Kindermusik bringen die Hefte von Parlow und Wandelt, eine Reihe ganz allerliebster Vortragsstückchen, frisch, melodiös, ungekünstelt, so recht geeignet, Lust und Liebe zur Musik in den Kinderseelen wach zu halten. In den Colomer'schen Stücken tritt das instruktive Element in dem Bemühen polyphoner Stimmführung mehr zu Tage und beeinträchtigt öfter durch den nicht immer ganz gewandten Satz den Fluss des melodischen Elements. Aus den Krause'schen Stücken klingen schon ernstere Töne in die lachende Kinderlust hinein, ein „Choral", eine „Etüde" unterbrechen das fröhliche Spiel, das sich, trotzdem einzelne Sätze schon etwas schwerer sind, noch immer wieder geltend macht. Thiessen's Stücke sind die schwersten der Reihe, sie erfordern neben schon vorgeschrittener Technik ein ausdrucksvolles Spiel, ein Versenken in den musikalischen Inhalt und eignen sich daher zur Weckung des Geschmacks und des Vortrags.

Anna Morsch.

G. Wille-Helbing, op. 20. 5 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Max Lieberg, Freiburg i. Br.

Während wir uns durch die Werke unserer grossen Tonmeister daran gewöhnt haben, dem Worte „Komponieren" eine höhere, künstlerische Bedeutung beizulegen, fasst der Autor vorliegender Lieder das lateinische „componere" wörtlich auf, d. h. er setzt die Takte, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, einzeln zusammen. Dadurch entstehen wohl hin und wieder interessante Bruchstücke, aber kein einheitlich und künstlerisch gestaltetes Lied. Durch diese niemals einer inneren Triebkraft entspringende Kompositionsart, die sich zudem auch in allerlei gewaltsamen Härten und fehlerhaften Stimmführungen äussert, erhält der ganze Satz etwas Zerklüftetes, Zusammenhangloses, sodass infolgedessen für kein einziges Lied ein tieferes Interesse erwachsen kann. Noch schlimmer steht es mit der Deklamation, die sich so viel Betonungssünden zu Schulden kommen lässt, wie man sie in dieser Anhäufung nur bei einem Ausländer begreifen kann, der der deutschen Sprache noch nicht mächtig ist. Das zweite Lied beginnt z. B. mit den Worten: „Du, die ich liebe, die ich nie gesehn." Die Betonung des zweiten „ich" ist sinnlos, denn es ist von keinem andern die Rede, ebenso falsch ist im dritten Lied die Betonung des letzten Wortes in der Phrase: „Nichts rührt sich." Das Allerschlimmste bringt aber folgender Satz:



Wer so deklamiert, kann unmöglich mit der deutschen Sprache in nähere Berührung getreten sein.

E. Jaques-Dalcroze, op. 41. Auf der Alp. Sammlung von 15 Liedern für mittlere Stimme. Deutsche Bearbeitung von F. Karmin.

Sandoz, Jobin & Comp., Paris u. Neuchatel.

Den vollständigsten Gegensatz zu dem Wille-Helbing'schen Liederheft bilden die Alpenlieder von Jaques Dalcroze. Hier ist nichts gesucht, nichts gegrübelt, sondern alles frisch von innen heraus empfunden und gesungen, und trotz der leichten Klavierbegleitung und der echt volkstümlichen Melodik von gewähltem und vornehmem Gepräge. Fünfzehn Alpenlieder hintereinander sind freilich etwas viel und wohl auch in dieser Reihenfolge zum Vortrag kaum gedacht, denn die immer wiederkehrenden Interjektionen, wie Ohe, Rahuhe, Halloh u. s. w. würden bald ermüden, aber jeder für naturfrische Melodik noch empfängliche Sänger wird gewiss bald auch einige zum Vortrag geeignete herausfinden. Die Sammlung gleicht somit einem Strauss unscheinbarer Alpenblumen, die ob ihrer Kleinheit von vielen unbeachtet bleiben, aber durch ihren frischen, unverfälschten Erdgeruch den Naturfreund doppelt erquicken.

Arno Kleffel.

Ernst von Dohnányi: Kadenzen zu Beethoven's Klavierkonzert, op. 58. G-dur. Gavotte und Musette, B-dur.

Ludwig Doblinger, Wien.

Ernst von Dohnányi gibt mit den beiden Kadenzen zu Beethoven's G-dur-Klavier-Konzert zwei treffliche Studien, Aphorismen und Randzeichnungen zu den Gedanken eines der grössten Meister unserer Kunst. Beide Kadenzen sind durchaus ungewöhnlich vornehmer Art und brauchen

jene anderer hervorragender Pianisten keineswegs zu scheuen — das beste Lob, das ihnen füglich erteilt werden kann. Ueberall macht sich darin mit bestem Erfolge der feinfühlige, alles miterlebende Künstler bemerkbar, der sich mit natürlichem Instinkt an den Stil seines gewaltigen Vorredners anschliesst und dem doch genug eigenes Wertvolle zu sagen übrig bleibt. — Die weiter angezeigte Gavotte ist ein sehr liebenswürdiges Gelegenheitsstückchen, von feinem musikalischen Lineament und reizvollster Melodik. Der Musette-Mittelsatz sticht in angenehmer Weise von der hellen Umgebung des B dur mit seinem dunkleren G-moll ab, und die Komposition hinterlässt als Ganzes einen vollkommen harmonischen Gesamteindruck. *Eugen Segnitz.*

Emil Söchting, op. 66. „Kinder Trios".

W. Hansen, Kopenhagen.

Diese Kinder Trios (die Bezeichnung „Trio" bezieht sich hier nur auf das Zusammenspiel der 3 bekannten Instrumente, nicht auf die „Trioform") sind ihrem Titel gemäss leicht spielbar, doch ansprechend melodiös und in ihrer knappen, klaren Form wohl geeignet, Kinder in die Kammermusik einzuführen. Klavier- und Violinstimme wechseln in der Führung ab, die Cellostimme, obwohl sehr leicht, gestaltet sich trotzdem zu guter Uebung im Rhythmus und richtigen und sicheren Einsatz der Begleitung — da im letzten Satz auch Synkopen auftreten. Der letzte Satz erhält durch die hüpfenden Achtel ein munteres Gepräge und steht in wirkungsvollem Gegensatz zu den beiden ruhigeren ersten Stückchen.

Emil Söchting, op. 52 No. 4. „Leichtes Trio".

Carl Simon, Berlin.

Söchting's Klaviertrio ist für Unterrichtszwecke sehr zu empfehlen, es bietet in ansprechender Form Schülern der unteren Mittelstufe viel Anregung zur Kammermusik. Durch den häufigen Wechsel der Tempi dient es zugleich als sehr gute Uebung im Zusammenspiel. Die Instrumente wechseln in der Führung ab und fügen sich sehr geschickt dem Ganzen ein. Besonders reizvoll im Rhythmus ist der letzte Satz, er wird gewiss auch von Vorgeschritteneren gern gespielt werden. Das Trio ist als frische und anregende Hausmusik der Beachtung zu empfehlen.

J von Brennerberg.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Elementarstufe.

E. Breslaur, op. 46. Die leichtesten Klavierstücke. Pr. Mk. 1,50
C. F. Peters, Leipzig.

C. Gurlitt, op. 197 No. 1. Wiegenliedchen Pr. Mk. —,50
Arthur P. Schmidt, Leipzig.

J. Stökle. Musikalisches Bilderbuch. Heft I Pr. Mk. 1,20
N. Simrock, Berlin.

C. Reinecke, op. 206. Musikalischer Kindergarten. Band I Pr. Mk. 2,—
Jul. H. Zimmermann, Leipzig.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

In der letzten Sitzung des geschäftsführenden Vorstandes berichtete Professor Gustav Kulenkampff über den weiteren Verlauf der s Z. an das Königl. Polizei-Präsidium gerichteten Eingabe, auf die schon in No. 2 des „Kl.-L" hingewiesen war. Aus den meisten Regierungsbezirken sind jetzt die eingeforderten Berichte eingelaufen, von einigen, z. B. aus Köln, sehr ausführliche; dort besteht die Verfügung vom Jahre 1841 noch voll zu Recht; es bedürfte nur einer energischeren Ueberwachung bezüglich der Ausübung. Vom hiesigen Polizei-Präsidium erging inzwischen an den Vorstand die Aufforderung, alles vorhandene Druckmaterial des Verbandes, Satzungen, Prüfungsordnung, Zeugnisformulare pp. einzuliefern mit der an Prof. Kulenkampff erteilten persönlichen Auskunft, dass das gesamte Aktenmaterial, sobald die letzten Berichte eingelaufen, dem Kultusministerium zum weiteren Verfolg der Angelegenheit eingereicht und es sich darum handeln würde, das bereits für einige Provinzen bestehende Gesetz auf alle Provinzen des Preussischen Staates auszudehnen. Der Vorstand hat, um dem Gesetz eine Grundlage zu schaffen, einen Entwurf über die bei künftigen Neugründungen von Konservatorien, Musikschulen u. s. w. von den Leitern zu fordernden Kenntnisse ausgearbeitet, welcher jetzt zur Begutachtung und ev. Ergänzung bei dem künstlerischen Vorstande zirkuliert. — In erfreulicher Weise wird in den literarischen Kommissionen gearbeitet, es sind in den von je 4 Mitgliedern gebildeten Zirkeln eine grosse Reihe von theoretischen, gesangspädagogischen und musikliterarischen Werken im Umlauf und Vorstandsmitglieder ernannt, welche die kritischen Urteile zur späteren Drucklegung zusammenfassend bearbeiten werden. Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes finden in nächster Zeit zu nachfolgenden Terminen statt: 16. März in Braunschweig am Konservatorium

von Dir. Wegmann, an dem auch eine Schülerin von Frl. Kuhls, Göttingen, als Externe teilnimmt; 22. März am St. Ursula-Konservatorium, Direktor Goette, Berlin; 26. März am Stern'schen Konservatorium, Direktor Prof. G. Holländer, Berlin.

Musiklehrerinnenverein von Mähren und Schlesien.

Aus dem Jahresbericht über das 5. Vereinsjahr lässt sich ein erfreuliches Fortschreiten der Vereinigung nach ideeller und materieller Richtung erkennen. Der Verein zählt 43 ordentliche und 45 unterstützende Mitglieder, besitzt einen Pensionsfond, einen Krankenunterstützungsfond und einen Reservefond mit einem Gesamtvermögen von beinahe 5000 Mk. Dank dieser günstigen Lage war es möglich, kranke Mitglieder zu unterstützen und versicherten Mitgliedern Prämiengelder zurückzuerstatten. Der Verein besitzt ausserdem eine Bibliothek, eine Stundenvermittlung und hat feste gedruckte Honorarbedingungen eingeführt. Für die ideellen Bestrebungen war durch Vorträge, Vorführung neuer Kompositionen, einer Mozartfeier gesorgt, die erste, im vergangenen Jahre stattgefundene Schüleraufführung war von günstigem Erfolge getragen. Erste Vorsitzende ist Fräulein Konstanze Dubail, I. Schriftführerin Frl. Anna Werner, die zugleich, ihrer hervorragenden Verdienste wegen, Ehrenmitglied des Vereins ist.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Fehlende Nummern

des „Klavier-Lehrer" können à 30 Pfg. durch jede Buchhandlung nachbezogen werden.

Unsere Abonnenten

machen wir darauf aufmerksam, dass für das Jahr 1906 elegante

Einbanddecken

für den „Klavier-Lehrer"

in ganz Leinwand mit Titelpressung und Golddruck (genau wie die vorjährigen) **à Mk. 1,20** durch **jede Buch- und Musikalienhandlung** zu beziehen sind, sowie direkt unter Kreuzband. (Porto 20 Pf.)

Verlag „Der Klavier-Lehrer" (M. Wolff)
Berlin W. 50.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 6. | **Berlin, 15. März 1907.** | **XXX. Jahrgang.**

Hugo Riemann's System der Harmonielehre.

Seine Bedeutung im modernen Elementarkompositionsunterricht.

Von

Dr. Hermann Wetzel.

Vor Jahresfrist etwa erschien die Elementarharmonielehre Hugo Riemann's. Reichlich ein Vierteljahrhundert theoretischer Pionierarbeit schliesst dieses Werk ab. Da lohnt es wohl, über diesen Teil der Forscherarbeit unseres fruchtbarsten und bedeutungsvollsten Theoretikers zurückzublicken und sich zu fragen, wie man das gern nach bestimmten Zeitverläufen tut: was ist uns Neues gegeben, was nützte es uns und was wird es für die Zukunft wirken?

Ein zweites Werk regt gleichzeitig diese letzte Frage mit an. Johannes Schreyer veröffentlichte vor Kurzem eine ganz auf Riemann'schen Forschungsergebnissen fussende „Harmonielehre", die mit seltener Anerkennung und hohen Lobpreisungen von fortschrittlichen Kunstanwälten begrüsst wurde. So fand sich also schon einer, um den grossen Bau, dessen Fundamente unerschütterlich liegen, mit ausgestalten zu helfen und ihn bewohnbar zu machen*). Schreyer wird nicht allein bleiben; manche Kräfte rühren sich schon im Verborgenen, da mitzutun. Doch das Signal gab er, und wenn man nach dem Aufhorchen, das er veranlasste, schliessen darf, so werden die Nachfolgenden ebenfalls gerechte Würdigung finden.

Was gab uns Riemann's neues System der Harmonielehre? Zunächst: gab es uns etwas Neues? Wir würden diese Frage nicht tun, wenn nicht immer noch die Meinung bestände, Riemann's Harmonielehre belege bloss alte Erkenntnisse mit neuen umständlicheren Bezeichnungen, ändere aber an dem Grundwesen unserer Theorie garnichts. Worin also besteht das Neue?

Wir wollen hier gar nicht eingehen auf die vielen und wertvollen Bereicherungen, die

*) Arbeiten aus früherer Zeit, wie die von Carl Fuchs: „Zukunft des Mus. Vortrags" zeigt mehr Begeisterung für die Sache als planmässiges Weiterschreiten; stammt zudem aus einer Zeit (1884), da Riemann's Ideengänge noch durchaus unfertig waren. B. Knetsch's gedankenreicher Plan eines umfassenden und methodischen Unterrichtes auf Grund der gesamten Riemann'schen Forschungsergebnisse, musste leider wegen seiner allzuknappen Fassung ohne Wirkung auf weitere Kreise bleiben. (cf. B. Knetsch: Organisation des Unterrichtes am Riemann-Konservatorium zu Stettin 1903.)

unser theoretisch-wissenschaftliches Denken durch Riemann's Forschungen erfuhr. Alle grundlegenden Begriffe, wie Klang, Konsonanz, Ton- und Klangverwandtschaft, Tongeschlecht,*) der Funktionsbegriff u. s. w. haben erst durch ihn weitgehende Erklärung und Definition gefunden. Wir verzichten darauf, hier diese letzten und wichtigsten Fragen zu erörtern, da wir nur beabsichtigen, auf die rein praktischen Ergebnisse hinzuweisen. Unsere Frage: was Neues? begrenzen wir daher in diesem Sinne: Welche Neuerungen für die Lehre vom praktischen Tonsatz und seine Methode gewinnen wir durch Riemann's harmonische Forschungen und Entdeckungen?

Wir haben durch ihn zum ersten Male eine systematische Harmonielehre erhalten. Lassen wir als Bestimmung des Begriffs: System die Kantische Definition gelten: System ist „die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Diese ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, sofern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen sowohl, als die Stelle der Teile untereinander a priori, bestimmt wird.“ So ist damit sogleich gesagt, was für ein Geschenk für jeden denkenden Musiker Riemann's System der Harmonien und Harmonieverbindungen bedeutet. Ein Einheitsbegriff ist über der Mannigfaltigkeit der einzelnen, bis dahin nicht zu ordnenden Teile gefunden worden. Er wurde nicht willkürlich gesetzt, wie etwa Linné die Pflanzen nach der Zahl der Staubfäden zwar einfach aber gewaltsam ordnete, sondern es gelang: „den Vernunftbegriff von der Form des Ganzen“, den Begriff der Tonalität, den eines tonalen Zentrums zu finden, um das herum sich die Welt der Klänge wohlverständlich und streng gesetzmässig zu krystallisieren hat, wenn anders sie Anspruch erhebt, als Kunst und nicht nur als Naturerscheinung gewertet zu werden.

Bereits Fétis hatte diesen wichtigen Begriff aufgestellt, verstand aber nichts weiter darunter als die Summe der leitereigenen Akkorde. Viel ernsthafter war schon lange vor ihm Rameau dem Problem nachgegangen, ohne dass das entscheidende Wort bei ihm zu finden ist. Doch sagt sein „centre harmonique“, dass auch er den Einheitsbegriff vor allem suchte, ohne ihn doch scharf charakterisieren zu können, sodass noch ein Jahrhundert nach ihm Knecht's verwirrender Schematismus der Akkordbestimmung möglich war.

Dass der Kreis, der eine Folge von Klängen als tonal verbunden umgrenzte, bei jedem nicht geradezu absichtlich schlicht erfundenen Werke unserer Meister, von Bach bis vollends Brahms ein viel weiteres Gebiet umspannt, als es durch eine Folge leitereigener Akkorde erschöpft wird, und dass trotzdem von einem Wechsel der Tonalität für das unbefangene Gehör keine Rede sein kann, das spürte wohl jeder, der einem solchen Stücke mit analytischen Vorsätzen nahte. Und er musste dann einen schmerzlichen und verwirrenden Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis zugestehen. Jeder Künstler wird da bei sich der Theorie unrecht gegeben und sie, von der Richtigkeit seines Gefühls überzeugt, von Fall zu Fall verleugnet haben, und doch hielt sie sich und musste zu Recht bestehen, solange es nicht gelang, den Einheitsbegriff der Tonleiter durch einen umfassenderen zu erledigen. Diesen zu finden, klar zu formulieren und zu belegen gelang zuerst Riemann.
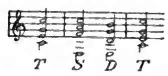
Er greift den fruchtbaren Gedanken Rameau's auf und geht von einem Zentralklange aus. Doch selbst diesen galt es erst festzulegen. Die Errungenschaften der Akustik ermöglichten es. Ein aus der Obertonreihe gewonnener Oberklang, und ergänzend dazu, als sein Spiegelbild, der aus der hypothetisch zu setzenden „Unterreihe“ zu erklärende Unterklang, in der üblichen Terminologie: ein Dur- resp. Molldreiklang ist jedesmal das Zentrum, auf das alle Klänge (rein, wie auch dissonant - charakterisiert, oder alteriert) soweit unmittelbar in Beziehung gesetzt werden, als sie nicht diesen Zentralklang

*) Ganz ausgeschlossen ist es, auf die Frage nach der Berechtigung der „Dualistischen Begründung“ des Mollgeschlechtes hier in diesen nur Anregung für den praktischen Musiker erstrebenden Zeilen einzugehen. Es handelt sich dabei um Probleme schwierigster Art, über die die Untersuchungen durchaus nicht abgeschlossen sind. Riemann's „Dualismus“ findet heftige Gegnerschaft. Ganz abgesehen von der Frage, ob es ihm gelungen ist, eine physikalische Begründung für seine Annahme von der spiegelbildlich entgegengesetzten Natur des Moll gegenüber dem Dur beizubringen, bietet seine Ansicht, die er mit den besten Theoretikern aller Zeiten (Zarlino, Rameau, Hauptmann u. a.) teilt, dass nämlich das Moll kein getrübtes Dur, und also aus diesem zu erklären sei, für die Praxis des Tonsatzes so viele Aufklärungen, dass man geneigt ist anzunehmen, hier ist eine Tatsache an ihren Wirkungen vorausgesagt, bevor wir sie wissenschaftlich objektiv zu erklären vermögen; so sind schon Sterne (hypothetisch entdeckt vom Geiste des Forschers) erst nachträglich durch Fernrohr bestätigt worden.

selbst angreifen, d. h. in seinen einzelnen Vertretern (Prim, Terz, Quinte) alterieren.
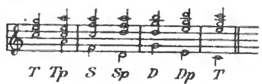
Welch ein Heer von Klängen überblicken wir damit plötzlich mühelos als wohlgeordnete Gemeinschaft. Geben wir hier, um einen Begriff zu erhalten, eine kurze Uebersicht.

Als Zentrum gelte der C-dur-Klang (c. e. g.). Mit der Erkenntnis, dass dieser Klang unter einfachsten Verhältnissen im Verein mit seinem Auftreten auf der Ober- und Unterquinte (Dominant- und Subdominantklang) die schlichte volle Kadenz bildet, d. h. auf die knappste Weise ein harmonisches Zentrum zwischen zwei Eckklängen erkennen lässt, haben wir die Disposition für die Anordnung aller noch zu diesem Zentrum verständlichen Klänge gewonnen. Die Folge

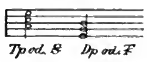


steckt gewissermassen im Grossen den Kreislauf ab, den alle Harmoniebewegung zu durchmessen hat, und auch die hier in einfachster Rechnung sich zeigende Logik der Folge, die sich gründet auf Erregung von Spannungen und Gegensätzen zu einem Mittelpunkte (T—S) und der folgenden notwendigen Lösung (S—D T), einem Ausholen und Wiedereinlenken, muss bei allem weiteren Ausbau der Kadenz immer wieder zum Ausdruck kommen, wie es auch die Harmonik unserer Klassiker stets in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit zeigt.

Diesen Ausbau der Kadenz bis zu ihren äussersten Grenzen decken uns Riemann's harmonische Forschungen folgendermassen auf: Durch Eintreten von typischen Ersatznoten gewinnt man neben jedem Hauptklange seinen Parallelklang. Somit ist für den „Akkord der zweiten, dritten und sechsten Stufe" (nach der Generalbassterminologie) durch Aufdeckung seiner Herkunft auch seine Stellung in der Kadenz geregelt. Eine Folge wie diese:
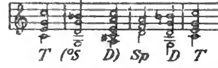


zeigt in dem so erweiterten Kreislaufe auf's klarste die Zurückführung aller Klänge auf T, S, D, durch die äusserst einfache Bezifferung (T = Tonika, Tp = Tonikaparallelklang u. s. w.), zwei dieser Klänge können und müssen unter allen Umständen anders abgeleitet werden, nämlich der Tonika- und Dominantparallelklang,



die oft als „Leittonwechselklänge" zu begreifen sind, das heisst als Klänge, die durch Einstellung des Leittones zum Grundton an Stelle dieses entstanden. Diese verschiedene Ableitung, deren überzeugende Rechtfertigung nicht in ein paar Sätzen zu geben ist, mag nur zeigen mit welcher Feinheit die harmonische Analyse Riemann's arbeitet.

Es wäre unmöglich, im vorliegenden Rahmen die allmähliche Entfaltung des neuen Tonalitätsbegriffs lückenlos zu zeigen, wie sie der erlebt, der einmal eins der Lehrbücher durchgearbeitet hat. Wir würden mit einer solchen gedrängten Darstellung nur Verwirrung stiften und abschrecken. Nachdem wir aber so die erste Entwickelung des modernen Tonalitätsbegriffs angedeutet, wollen wir unter Berührung der Hauptmomente seiner weiteren Entwickelung einen Ueberblick über den ferneren Ausbau zu geben versuchen.

Wir erwähnen die Entdeckung der „Zwischenkadenzen". Vor oder hinter jedem Klange, ob Haupt- oder Parallel- oder Leittonwechselklang, kann sich seine Dominante resp. Subdominante einfügen (in der Bezifferung in Klammern gesetzt), die dann nur auf dieses Nebenzentrum verständlich sind. Zum Beispiel



Schon hier an diesem einfachen Schulbeispiel sehen wir Klänge als zu C-dur gehörig interpretiert, bei denen die Lehrbücher der alten Schule schon eine Ausweichung nach D-moll anzunehmen gezwungen sind.

(Fortsetzung folgt.)
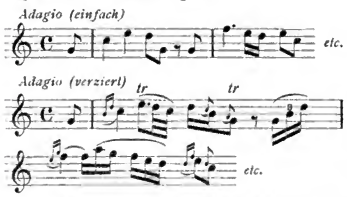


Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen."

Besprochen von

Dr. Eugen Schmitz.

(Schluss.)

Ein für die Musikpraxis wichtiges Kapitel ist auch das, was Quantz vom „Verzierungswesen", „Gestaltung der Kadenzen" u. s. w. sagt. Er unterscheidet dabei zwischen Stücken „im französischen Geschmacke", welche „meistenteils charakterisiert, auch mit Vorschlägen und Trillern so gesetzet sind, dass fast nichts mehr, als der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann", und solchen „im italiänischem Geschmacke", bei denen „vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen, der sie spielet, überlassen wird". Parallel mit dieser Unterscheidung geht die Trennung zwischen den „wesentlichen Manieren" und den „willkürlichen Veränderungen". Unter ersteren versteht Quantz die verschiedenen Arten von Vorschlägen, den „halben Triller", das Pincé (Mordent) und das Doublé (Doppelschlag), ferner den Triller. Allein „fast niemand, der, zumal ausserhalb Frankreichs, die Musik zu erlernen sich befleissiget, begnüget sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein, sondern der grösste Teil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkürliche Auszierungen zu machen antreibt." Bei diesen willkürlichen Veränderungen handelt es sich im wesentlichen um figurative Ausschmückung einfacher Melodieteile, wobei natürlich auf die Stimmführung und die Harmoniefortschreitung zu achten ist. Quantz gibt nun sehr eingehende und weitläufige Erörterungen, wie diese Verzierungen auszuführen sind. Da seine Darstellung der Natur des Gegenstandes entsprechend mehr kasuistisch als systematisch ist, kann hier des Näheren nicht darauf eingegangen und keine Uebersicht davon gegeben werden. Hier sei nur durch ein von Quantz selbst gegebenes Beispiel angedeutet, wie weit die Verzierungslust ging. Quantz teilt in seinem Buche eine Adagiomelodie zuerst in ihrer einfachen Fassung, dann mit ausgeführten Verzierungen mit. Zwei Takte genügen, um einen Begriff von der Sache zu geben:



So dachten sich also die alten Meister die Ausführung; man sieht daraus, wie weit z. B. unsere Violinspieler, wenn sie ältere Violinmusik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielen, mit ihrem schlichten Adagiovortrag hinter den Intentionen der Komponisten zurückbleiben. Da uns die Improvisationskunst der Alten heute verloren gegangen ist, wäre es nötig, die Verzierungen gleich wie den Generalbass schriftlich auszuarbeiten.

Sehr wertvoll und wichtig sind ferner die Vorschriften, die Quantz über die Ausführung des Generalbasses gibt. Freilich hat er gerade hierin viele ebenbürtige und auch ausführlichere Seitenstücke in der zeitgenössischen Literatur, allein, indem er die Elementarbegriffe als bekannt voraussetzt und sich z. B. nicht darauf einlässt, zum so und sovielsten Male die Generalbassziffern und ihre Bedeutung zu erklären, ist seine Darstellung minder trocken und bleibt ihm mehr Raum, interessantere Details der Frage zu behandeln. Der Grundgedanke, der sich durch alle seine Lehren durchzieht, ist der, dass sich das Akkompagnement strengstens an die künstlerische Fassung der Hauptstimme anschliessen müsse, sowohl in äusserlich musikalischer, wie in geistiger Beziehung. Viele stilistisch wichtige technische Einzelheiten treten dabei zu Tage, z. B. das harpeggierende Akkompagnement bei Gesangsrezitativen, um dem Sänger die Intonation zu erleichtern. In ästhetischer Hinsicht ist besonders interessant das Hervortreten der „Affektenlehre" beim Akkompagnement. Das leitet uns von der Betrachtung der praktischen Seite des Quantz'schen Buches zur Beurteilung seiner theoretisch-ästhetischen Bedeutung über.

Diese gipfelt in der für die Zeit charakteristischen konsequent festgehaltenen „Affektenlehre", d. h. einer von jedem äusserlichen Formalismus weit entfernten geistigen Auffassung der Musik. Nie ist in der Musik im Sinne von „tönend bewegten Formen" die Rede, stets wird der „Inhalt", der „Ausdruck", die in der Musik liegenden Stimmungen und Affekte berücksichtigt. Diese konsequente Festhaltung der „Affektenlehre" und die echte, tiefe, künstlerische Auffassung, die sich in ihr kundgibt, mögen sich alle diejenigen zu Gemüte führen, die aus Unkenntnis der Tatsachen in der älteren Musik nur geistlose, äussere Schablone sehen möchten. Es bestehen dadurch enge Beziehungen zwischen der Lehre von Quantz und der modernen Musikästhetik. Ganz in der Art und im Sinne, wie es etwa in Kurt Mey's Schrift „Die Musik als tönende Weltidee" geschieht, unter-

sucht Quantz den musikalischen Ausdruck der einzelnen Melodienschritte, Intervalle, Dissonanzen etc. und während die moderne Kunstlehre den Aufbau der musikalischen Formen mit trockenen, nichtssagenden Schlagwörtern, wie „erstes und zweites Thema“, „Durchführung“, Repetition“ u. dgl., analysiert, erläutert Quantz die Formen als logische Entwicklung, Verbindung, Steigerung und Ausgleichung wechselvoller Affekte und Leidenschaften, fasst also den musikalischen Formbegriff, wie es einzig künstlerisch möglich und richtig ist, von psychologischer Seite auf. Und diese psychologische, durchgeistigte Auffassung erstreckt sich selbst auf die Formteile, die auf den ersten Blick als rein architektonisch erscheinen könnten, wie auf die Verzierungen, die Quantz auch durchaus im Sinne der Affektenlehre angewandt wissen will und auf die ausschmückenden Kadenzen. Die Kadenz ist ihm keineswegs etwa eine im brillanten Passagenwerk die technischen Leistungen des Spielers krönende Schlussformel, sondern „ihre grösste Schönheit besteht darin, dass sie als etwas Unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzen und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen. Man darf aber nicht glauben, dass eine Menge geschwinder Passagien solches allein zu bewerkstelligen vermögend sei. Nein, die Leidenschaften können viel eher durch etliche simple Intervalle und geschickt darunter vermischte Dissonanzen, als durch viele bunte Figuren erregt werden.“ Und von den künstlichen Verzierungen sagt er: „Sie können wohl Verwunderung verursachen, aber nicht so leicht, wie die simpeln (Noten) das Herz rühren: welches doch der wahre Endzweck, und das schwerste in der Musik ist“.

Neben solchen echt künstlerischen Anschauungen, interessanten ästhetischen*) und wichtigen praktischen Lehren können vereinzelte Anklänge an die musikalische Zopfzeit den Wert des Quantzschen Werkes nicht beeinträchtigen; im Gegenteil, sie bringen sogar ein ganz amüsantes kulturhistorisches Element herein; so wenn z. B. Quantz ausführlich Ratschläge erteilt, was Eltern, die an ihren Kindern musikalisches Talent entdecken, tun sollen, oder wenn er dem jungen Künstler für das erste Auftreten seine väterlichen Mahnungen erteilt, wobei er nicht zu bemerken vergisst, der noch furchtsame und vom Lampenfieber geplagte Debutant solle „seine Aufmerksamkeit, in währendem Spielen, nur allein auf die Noten, die er vor sich hat, zu richten suchen, niemals aber die Augen auf die Anwesenden zu wenden: denn hierdurch werden Gedanken zerstreuet, und die Gelassenheit gehet verloren“. Viele interessante Schlaglichter fallen auch auf das Musikleben und -treiben der Zeit im allgemeinen. Ueber alle diese Einzelheiten kann aber lediglich die Lektüre des Buches selbst, zu der die vorstehenden Zeilen Anregung geben sollen, unterrichten.

*) Auf dem Gebiete der „angewandten Aesthetik“ sind namentlich die Lehren Quantz' über die Dramaturgie der Oper bemerkenswert, die bereits manchen recht deutlichen Hinweis auf Gluck's Reformen enthalten. Vgl. darüber meinen Aufsatz in der Beilage zur Münchener Allgem. Ztg. 1906. No. 254.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

„Tosca“, das dreiaktige Musikdrama von G. Puccini, hat der Komischen Oper nach langer Zeit wieder einen durchschlagenden Erfolg gebracht. Warum nur die Komische Oper sich gerade diesen Namen beigelegt hat? Es ist doch offenbar im ganzen alles Nachahmung und Nachbild der Pariser Komischen Oper. Aber vor der „Tosca“ wäre doch wohl die Pariser Opéra comique auch zurückgeschreckt. Allenfalls liesse sich dort ja noch aus stilistischen Formgrundsätzen die Aufnahme in den Spielplan erklären. Für uns Deutsche dagegen ist in diesem Werke überhaupt nichts mehr, was eine Verbindung mit einem Opernhause, das sich ausdrücklich die Pflege der komischen Oper zur Aufgabe stellt, rechtfertigt. Dabei wollen auch wir gern eine Erweiterung dieses Begriffes zugeben, nach der Seite der Spieloper hin, überhaupt in einem mehr formalen Sinne der leichteren musikalischen Behandlung des gegebenen Stoffes. „Tosca“ wird aber von ihrem Schöpfer ausdrücklich als „Musikdrama“ bezeichnet.

Was hier von musikalischem Drama sein soll, kann ich nicht entdecken. Das ist eine ganz gewaltsame Vermählung der Musik mit einem dramatischen Stoffe. Es ist nichts, aber auch nicht eine Stelle in dem ganzen Werke, wo das innere Dramatische, also der Inhalt und die Bedeutung des wiedergespiegelten Ausschnittes aus dem menschlichen Leben, das Sardou in seinem Drama vorführt, durch die Musik eine Bereicherung erfahren hätte. Aber nur dann hat das Musikdrama einen Sinn, nur dann auch ist die Bezeichnung als solches gerechtfertigt, wenn dieser dramatische Lebensinhalt die Mitteilungsform der Musik er-

heischt, weil er sich anders überhaupt nicht sagen lässt; oder wenn er durch die Musik wenigstens eine Bereicherung oder Vertiefung erfährt. Ich kann mir das letztere sogar diesem Stoffe gegenüber denken. Und wenn ein deutscher Komponist darübergekommen wäre, hätte er ihn vermutlich auch in dieser Weise gestaltet. Denn auch unsere äusserlichen Nachahmer Richard Wagner s sind durch die Gesamtentwicklung unserer Musik seit Beethoven zu „symphonischen“ Dramatikern geworden, das heisst, sie versuchen die dramatischen Grundgedanken und treibenden Kräfte des Stoffes durch musikalische Themata festzulegen und bringen in der Verarbeitung dieser Themata also auch die Entwicklung des gesamten dramatischen Grundgedankens. Es ist dann auf diese Weise leicht erklärlich, dass bei der eigentümlichen Stellung der Musik als Ausdruckskunst des Seelischen gerade der symphonische Teil der Oper, also roh ausgedrückt das Orchester, zum mindesten den seelischen Untergrund schildert, aus dem die oben von den handelnden Personen vorgeführten Ereignisse herausgewachsen sind, durch den sie bedingt werden. Auf diese Weise hätte gerade in „Tosca“ eine Szene bedeutsam gesteigert werden können, nämlich jene, in der Tosca scheinbar auf die unsittlichen Anträge des Polizeichefs eingeht, um dadurch ihren Freund zu retten, während sie doch in Wirklichkeit bereits den Plan hat, ihn in diesem Augenblick zu ermorden.

Aber von dieser ganzen Einstellung zum Begriff Musikdrama ist bei Puccini nichts vorhanden. Er ist darin echter Italiener, Situationsdramatiker, dem die Musik eigentlich zu jedem vom Stoffe gebotenen Angenblick hinzutritt und diesem abgewinnt, was möglich ist. Der Unterschied gegenüber der alten italienischen Oper besteht nur darin, dass die Musik nicht für sich zur Entwicklung selbständiger Gebilde auftritt, sondern Illustration ist, die die vom Stoffe gebotenen Vorgänge eindringlicher gestalten oder auch bloss aufdringlicher entwickeln will. Auch auf diese Weise können natürlich einzelne Szenen gewinnen, und zwar jene, deren Gesamtgehalt lyrisch ist, sodass selbst beim gesprochenen Wort ein musikalischer Unterton mitzittert. Das ist hier der Fall in der grossen Liebesszene des ersten Aktes; beim Gebet Tosca's, bevor sie sich zu der grausigen Tat des Mordes entschliesst, und vor allem in der ersten Hälfte des letzten Aktes, der ganz lyrisch gehalten ist. In der Tat sind auch diese Stellen nicht nur die musikalisch wertvollsten, sondern auch die für den dramatischen Gesamteindruck des Werkes entscheidenden, während bei der Aufführung als Wortdrama ebenso naturgemäss die mehr die psychologischen Kämpfe vorführenden und die scharf geistigen Konversationsszenen hervortreten.

Puccini ist der älteste, der begabteste und auch der unentwegteste Vertreter des musikalischen Verismo. Wenn daher Aehnlichkeiten mit der Tonsprache Mascagnis in der „Cavalleria“ und Leoncavallos im „Bajazzo“ aufgefallen sein mögen, so muss festgestellt werden, dass diese beiden erfolgreicheren Komponisten die Schüler Puccini's sind, der in den „Willis“ das starke Vorbild für diese Gattung gegeben hat. Seither hat Puccini die „Bohème“, „Manon Lescaut“ und auch eine „Madame Butterfly“ geschaffen, die eigentlich alle drei dem Stoffe nach besser in den Rahmen der „Komischen Oper“ gepasst hätten, als gerade die blutrünstige Tosca. Soweit die Musik dieser Werke aus dem Klavierauszug sich beurteilen lässt — ich kenne von der Aufführung her nur die Bohème —, ist auch die Musik zu ihnen charakteristischer und reicher. Man merkt es auch dieser Tosca an, dass des Komponisten Stärke im Aufsetzen feiner Lichter im Spiel mit kleinen Linien liegt. Scharf dramatischer Ausdruck wird bei ihm Lärm. Höchstens bei dekorativer Prachtentfaltung wirkt er in der Behandlung breiterer Flächen überzeugend. Das wuchtig Dramatische wird ein Schreien, das einem vielleicht zum ersten Male als starke Leidenschaft vorkommt, später aber nicht mehr tiefer erregt. Die Italiener schreien eben zu leicht.

Alles in allem widerspricht eigentlich der Tosca-Stoff der naturalistischen Behandlung durch Musik. Es ist doch eine fürchterliche Theatermache. Man kann sich den Fall ja ganz leicht als wirklich geschehen vorstellen. Selbst dann ist die psychologische Behandlung eitel Raffinement. Am stärksten tritt das im zweiten Akt hervor. Die Qual, sagen wir meinetwegen auch nur das Mitgefühl, das im Hörer erweckt werden soll, liegt darin, dass Tosca sich dem verhassten Polizeichef opfern muss, um ihren von der Folter zerquälten Geliebten vom Tode zu erretten. Sie ist bereits deshalb zur Verräterin an der Sache geworden, nun muss sie auch noch zur Verräterin an sich selbst werden. Das ist ein so ungeheuer erschütternder Vorgang von so starker Dramatik, dass man durch seine Vorführung auf der Bühne zwar gequält, ja sogar angeekelt werden mag, wenn er sich zu lang hinzieht, aber man wird doch auf's tiefste ergriffen. Indess, geliebter Zuhörer, du machst diese ganzen Qualen umsonst durch, denn diese Tosca ist jetzt garnicht ein hilfloses Weib, das sich wie ein Schaf zur Schlachtbank hinschleppen lässt, sondern es steckt in ihr eine Judithnatur, sie trägt den Dolch im Gewand und wird den Verhassten ermorden. In der Oper tritt dieses Hin- und hergerissenwerden in der Empfindung viel schroffer als im Schauspiel hervor, wo es der Darstellerin gelingen kann, die Ermordung als einen plötzlich in ihr auftauchenden Gedanken, als Einfall uns glaubhaft zu machen. Aehnlich ist die Lage für den Zuhörer auch im dritten Akt. Der aufmerksame Zuhörer weiss nämlich vom zweiten Akt her, dass Tosca in ihrem Liebesopfer

betrogen sein wird, denn der Polizeichef hat garnicht den Befehl gegeben, ihren Geliebten bloss scheinbar zu töten, sondern sein „nur zum Schein“ bezog sich darauf, dass man nur zum Schein mit ihm die Komödie aufführen soll, die man früher beim Grafen Palmieri gespielt hat. Er gab also eigentlich den Befehl: Dieser Mario wird wirklich erschossen, denn nur zum Schein sollt Ihr blind schiessen. Es ist im Sardon'schen Drama sehr geschickt gemacht, dass Tosca die Erfüllung ihres Wunsches heraushören muss, während das Publikum unten im Theater gleich richtig versteht. Hier in der Oper wird auch diese dramatische Feinheit zerstört. Allerdings ist es so möglich, dass man im dritten Akte dann einheitlicher mit den beiden Liebenden empfindet, sich mit ihnen des „Spiels“ freut und nachher durch den Ernst gleich Tosca vernichtet wird. Aber dann, wenn man also den Befehl des Polizeichefs im zweiten Akt für ernst genommen hat, so braucht man unbedingt eine Aufklärung, die auch in der Oper nachher nicht gebracht wird.

So kann ich nicht leugnen, dass mir die Aufführung dieses Werkes in ethischer und ästhetischer Hinsicht fast nur Qual bereitet hat. Nicht zuletzt, weil ich die Begabung Puccini's weit über die seiner Landsleute Mascagni und Leoncavallo stelle und hier den Musiker in einer unwürdigen Dienerrolle gegen einen der Musik unwürdigen oder doch zum wenigsten ihr nicht gemässen Stoff sehe. Andererseits ist festzustellen, dass das Werk bei der ersten Aufführung einen starken Erfolg hatte und ich glaube gern, dass dieser Erfolg für die Komische Oper von längerer Dauer sein wird, da ja jener Teil des Publikums gross ist, der sich lieber in den Nerven als in der Seele erschüttern lässt.

Im übrigen verdiente auch die Aufführung als solche den Erfolg. Die Inszenierung bot drei schöne Bilder und hielt sich von einer Ueberfüllung mit Einzelstücken fern. Die Hauptteilnahme galt einer neuen Sängerin, Maria Labia, die mit der Tosca zum ersten Male die deutsche Bühne betrat. Die noch junge Italienerin soll erst seit ganz kurzer Zeit die deutsche Sprache erlernt haben und bot dafür auch in dramatischer Hinsicht eine sehr anerkennenswerte Leistung. Ich muss nun bemerken, dass mein Platz in der Komischen Oper offenbar doch schon akustisch durch den herüberstehenden Balkon geschädigt wird. Jedenfalls hatte ich den Eindruck, dass man diese hochbegabte Künstlerin zunächst mit wuchtigen dramatischen Aufgaben verschonen soll, weil ihre reizvolle Stimme sehr bald schwer geschädigt werden dürfte. Denn so weit ich hören konnte, ist diese Stimme ganz charakteristisch zum leichteren Belcanto, Parlando und auch Koloraturgesang berufen, auch zum lyrischen und allenfalls zum lyrisch-dramatischen Ausdruck, reicht aber nirgends für schwere dramatische Accente aus. Ich zweifle keinen Augenblick daran, dass die Dame, die echtes schauspielerisches Talent hat, sich die Fähigkeit dieses hochdramatischen Ausdrucks erringen würde, zweifellos aber auf Kosten ihrer Stimme. Auch Herr Nadalovitch hat sich von den Ueberanstrengungen, die er sich zugemutet, noch nicht völlig erholt; vielleicht wird seine Mittellage nie mehr ganz gesund werden. Ich glaube, es fehlt dem Sänger auch an der Selbstbeherrschung gegenüber seinen Rollen. Es ist ja diese leidenschaftliche Hingabe an die Aufgaben etwas sehr Schönes; aber der Sänger steht hier in einem viel schwereren Falle als der Schauspieler, und die Behandlung der Singstimme erheischt eine solche Aufmerksamkeit, dass ein derartig rückhaltloses Darauflos wirtschaften im Augenblicke auch den riesigsten Stimmmitteln schwere Gefahr bringt, wie eine grosse Reihe unserer deutschen Wagnersänger beweisen, die zu einer Zeit mit ihren Stimmmitteln fertig sind, wo sie eigentlich noch in der Vollkraft stehen müssten. Bei Herrn Buers, der den Polizeichef in glücklicher Weise vor dem Theaterbösewicht bewahrte, habe ich zu meiner grossen Genugtuung nur an wenigen Stellen jenes Ueberziehen des Gaumens bemerkt, das mich bei seinem Escamillo störte, und das dieser herrlichen, von Natur so gesunden Stimme schwere Gefahr bringen könnte. Der Künstler hat sich auch als Darsteller voll bewährt. Herr Mantler bot als Sakristan wie immer eine köstliche Leistung. Am Pult sass Egisto Tango und sorgte für eine lebendige, in allem Rhythmischen hinreissende Aufführung. Nicht auf gleicher Höhe steht er als Dynamiker. Alles in allem hat die Komische Oper mit der Aufführung der „Tosca“ die Scharten der letzten Zeit ausgewetzt.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die Königl. Akademie der Künste zu Berlin macht die Eröffnung eines Sommerkursus in den Akademischen Meisterschulen für musikalische Komposition bekannt. Die Professoren Dr. Max Bruch, Engelbert Humperdinck und Friedrich Gernsheim stehen den Meisterschulen vor. In der offiziellen Ankündigung heisst es: „Die Meisterschulen haben den Zweck, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren Ausbildung in der Komposition unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Genügend vorbereitete Aspiranten, welche einem

der vorgenannten Meister sich anzuschliessen wünschen, haben sich bei demselben in den ersten Wochen des Monat April persönlich zu melden und ihre Kompositionen und Zeugnisse (insbesondere auch den Nachweis einer untadelhaften sittlichen Führung) vorzulegen". Ueber die praktische Befähigung der Bewerbung zur Aufnahme in die Meisterschule entscheidet der betreffende Meister. Der Unterricht ist bis auf weitere Bestimmungen unentgeltlich.

Das Holtschneider-Hüttner'sche Konservatorium zu Dortmund übersiedelt am 1. April in sein neues Heim, Kölnischestrasse 9. Mit den neuen Räumen ist ein Probe- und ein Konzertsaal verbunden.

Die Diesterweg-Akademie zu Berlin, Direktor Moritz Diesterweg, veranstaltete Ende Februar mit ihren Klavierklassen eine Prüfungs-Aufführung im Neuen Konzertsaal des Charlottenburger Schiller-Theaters. Es kamen, vom Leichten zum Schweren aufsteigend, eine Reihe 2-, 4- und 8händiger Stücke von Schubert, Raff, Mozart, Beethoven, Weber, Moscheles, Schumann, Liszt und Henselt in wohlgelungener und präziser Ausführung zu Gehör.

Von den Lehrern des Königl. Konservatoriums zu Stuttgart wurde Professor Ernst H. Seyffardt durch das Ritterkreuz I. Klasse des Friedrichsordens, Musikdirektor A. Doppler durch den Professortitel ausgezeichnet.

Dr. Arnold Schering habilitierte sich an der Universität Leipzig als Privatdozent für Musikgeschichte auf Grund der Arbeit: „Die Anfänge des Oratoriums". Seine Probevorlesung behandelte das Thema: „Die Aesthetik der deutschen Aufklärung."

Als Nachfolger Prof. H. Zöllner's wurde Max Reger zum Universitätsmusikdirektor in Leipzig gewählt. Ueber seinen Eintritt in das Lehrerkollegium des Leipziger kgl. Konservatoriums schweben die Verhandlungen noch.

Ferruccio Busoni wird, wie verlautet, Berlin verlassen und nach Wien übersiedeln, wo er die bisher von Emil Sauer geleitete Meisterschule für Klavierspiel am Konservatorium übernimmt. Busoni war früher selbst Schüler des Konservatoriums, wo Habert, Goldmark und Nottebohm seine Lehrer waren.

Vermischte Nachrichten.

Die diesjährigen Festspiele im Münchener „Prinz Regenten-Theater" umfassen wieder 20 Aufführungen Wagner'scher Werke und finden an folgenden Tagen statt: 12., 21. und 26. August und 7. September: „Tristan und Isolde"; 14., 15., 17. und 19. August: Erster Zyklus des „Nibelungen-Ringes"; 23. August und 4. September: „Tannhäuser"; 24. August und 5. September: „Die Meistersinger von Nürnberg"; 28., 29., 31. August und 2. September: Zweiter „Nibelungen-Zyklus"; 9., 10., 12. und 14. September: Dritter „Nibelungen-Zyklus". Den Wagnerfestspielen gehen sechs Festaufführungen Mozart'scher Werke im Residenztheater vorauf, und zwar: „Don Giovanni" 1. und 7. August; „Figaros Hochzeit" am 3. und 9. August und Cosi fan tutte am 5. und 11. August.

Die Grabstätte Otto Nicolai's, des Schöpfers der „Lustigen Weiber von Windsor", befindet sich auf dem Kirchhofe der Liesenstrasse in Berlin, der jetzt beseitigt wird. Die General-Intendantur der Königl. Theater hat die Grabstätte angekauft, um sie für alle Zeiten zu erhalten.

Mit dem 3. deutschen Bachfest, das in diesem Frühjahr in Eisenach stattfindet, wird zugleich die Einweihung von Joh. Seb. Bach's Geburtshaus als Museum geplant. Alles, was auf Bach, seine Familie wie seine Zeitgenossen Bezug hat, soll in diesem Hause Aufstellung finden und aufbewahrt werden. Es ergeht deshalb an Alle die Bitte, dieses Sammelwerk zu unterstützen. Zweckdienliche Mitteilungen nimmt Prof. Georg Schumann, Berlin, Festungsgraben 2, entgegen.

Der Pianist Otto Hegner verstarb am 27. Februar zu Hamburg, erst 30 Jahre alt. Ein Schüler Hans Huber's trat er schon in frühester Jugend konzertierend an die Oeffentlichkeit, spielte in England und Amerika und wurde 1904 Lehrer am Dr. Hoch'schen Konservatorium zu Frankfurt a. M. Seit kurzem war er als Lehrer am Hamburger Konservatorium angestellt.

Die Dreyssig'sche Singakademie zu Dresden feierte in den ersten Tagen des März die Feier ihres 100jährigen Bestehens. 3 Festkonzerte, das letzte mit einem „Festaktus verbunden, fanden statt, das erste brachte Beethoven's „Missa solemnis" (die Dreyssig'sche Singakademie darf sich der ersten Aufführung des grandiosen Werkes (1839) im heutigen Deutschen Reiche rühmen), das zweite Händel's „Samson" und im dritten gesellten sich zum Festaktus und zur Weiherede eine „Kantate" von Theodor Weinlig, der in den Jahren von 1815—1822, nach Dreyssig's Tode, die Singakademie leitete, und J. S. Bach's Festchoral „Dir, dir, Jehovah will ich singen". Der bekannte Dresdener Musikschriftsteller Prof. Otto Schmid hat zur Jubelfeier eine „Geschichte der Dreyssig'schen Singakademie verfasst, die, weit über den Rahmen der üblichen Festschriften herausragend, einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Musik- und Konzert-

wesens in Dresden liefert. Eine Zusammenstellung der gesamten, seit Gründnng der Akademie stattgefundenen öffentlichen Aufführungen unter ihren verschiedenen Leitern schliesst sich der Chronik an.

In Weimar haben die letzten Aufführungen im alten Hoftheater den programmmässigen Verlauf genommen, „Lohengrin“ und „Der Barbier von Bagdad“, die beide unter Liszt hier ihre Uraufführung erlebten, kamen bei ausverkauftem Hanse glänzend zur Darstellnng. Auch Schiller's „Ränber“ zogen noch einmal über diese historische Stätte, und zwar unter Beteiligung der Jenaer Stndenten, die das Parket füllten und ihr altes Recht ausübten, die Vorstellung mit dem Gaudeamus einzuleiten nnd in der Lagerszene mitzusingen. Mit Goethe's „Iphigenie“ ist das alte Hoftheater nnn endgiltig geschlossen worden. Als Epilog der Goethe'schen Dichtung reihte sich den letzten Worte derselben „Lebt wohl“ ein kurzes Festspiel von Richard Voss an. Der Genius des Orts nimmt unter Begleitung leiser feierlicher Mnsik die Abschiedsworte König Thoas auf und spricht, vorschreitend zum Publikum: Lebt wohl! Ein Scheiden ist's, ein schmerzlich Abschiednehmen — — und knüpft daran einen kurzen poetischen Rückblick auf die Geschichte des Hauses. Gestalten aus Meisterwerken, die hier zur ersten Aufführnng gelangten, Lohengrin, der Barbier von Bagdad, die hl. Elisabeth u. a. ziehen über die Bühne und verschwinden im Gewölk; das Standbild der beiden Dichterfürsten Goethe und Schiller wird sichtbar, Gestalten aus Don Juan, Fidelio, Orpheus, Tannhäuser, ans Hebbel's „Nibelungen“, aus Grillparzer's „Medea“, aus Otto Ludwig's „Makkabäern“ u. s. w. drängen sich nm die Gruppe und scheinen aus dem alten Hanse anszuwandern. Schiller's Wohnhans erscheint im Nebel, Gestalten aus seinen Dramen treten heraus, Goethe's Gartenhaus im Park löst das Bild ab; seine Muse steht davor und Gestalten aus seinen Dramen ziehen vorüber. Dann wird das neue Haus sichtbar und die Bühne füllt sich mit den Gestalten der grossen Dichter und Komponisten. Der Genius des Orts nähert sich dem nenen Hanse, dessen Pforten vor ihm aufspringen Goethe und Schiller treten heraus und geleiten den Genins in das strahlend erleuchtete Innere des neuen Theaters. Chor- nnd Sologesang beenden das Festspiel. Ludwig Thuille, der die Festmusik für diesen Abend geschrieben hatte, war es nicht mehr beschieden, sie zu hören. — Das alte Gebäude wird nnnmehr abgerissen. Die Generalintendanz beabsichtigt, im nenen Hoftheatergebäude ein Theatermnseum einzurichten, in dem die zahlreichen vorhandenen Garderobe- und Ausstattnngsgegenstände, sowie andere Erinnerungsstücke aus der grossen Vergangenheit des grossherzoglichen Hoftheaters in würdiger Weise anfgestellt werden sollen.

Zum Gedächtnis Ludwig Thnille's sind in München 2 Konzerte geplant: der Tonkünstlerverein veranstaltet einen „Kammermusikabend“ mit des Verstorbenen Klavierqnintett, der Violinsonate, Klavierstücken und Liedern; die Ortsgrnppe des Allg. Dentschen Musikvereins wird Orchesterwerke und Brnchstücke aus den Opern Thnille's zur Aufführung bringen.

No. 88 der Mitteilungen der Mnsikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig bringt ein von nur wenigen gekanntes Bild Georg Friedrich Händels, das den Meister ohne Perücke darstellt. Ferner bietet die Nnmmer eine Uebersicht der bisher erschienenen Ausgaben für den praktischen Gebrauch der Händel'schen Werke, soweit sie auf der Grundlage der Chrysander'schen Gesamtausgabe bearbeitet worden sind. Dr. Max Rnnze, der Herausgeber der Gesamtausgabe der Balladen, Lieder und Gesänge von Carl Loewe, entrollt an der Hand derselben ein interessantes Bild über Loewe als Balladen- und Liederkomponist. Aus den Nenaufnahmen der Volksausgabe Breitkopf & Härtel sind die Werke von Jean Sibelins (Klavierbearbeitungen von Orchesterwerken), Leone Sinigaglia (Danze piemontesi), Felix Weingartner (Violinsonaten) und Jnlius Klengel (Vortragsstücke für Violoncell) besonders hervorzuheben; anch die Nenaufnahmen des jetzt über 8200 Bände enthaltenden „Lagers gebnndener Musikalien und Mnsikbücher“ verdienen Beachtung; unter ihnen befinden sich alle bedentenden Erscheinnngen des gesamten Mnsikalienhandels. Musikgeschichtliche Werke sind angekündigt von Joh. Gottfried Walther (1684–1748), dem Verfasser des ersten deutschen Mnsiklexikons, Philipp Dulichins, Nicolo Jomelli und dem Meistersinger Adam Puschmann (Singebnch). Znr 300jährigen Geburtstagsfeier Panl Gerhardt's sind eine Anzahl geeigneter Kompositionen genannt, was vor allem Kirchenchordirigenten willkommen sein dürfte. Ein Anszng aus dem Anfsatze „Nenerungen auf dem Gebiete des Tonleiterstndiums“ im Anschluss an Theodor Wiehmayers „Tonleiterschule nach nenen Grundsätzen“ macht den Schluss des Heftes, das allen Interessenten kostenlos zugesandt wird.

Bücher und Musikalien.

Gustav Lazarus, op. 107. „Aus fremden Ländern.“
Otto Forberg, Leipzig.

Unter obigem Titel vereinigt der Komponist 10 Klavierstücke, denen Tanz- und Liedweisen verschiedener fremder Völker zu Grunde liegen. Wir begegnen einem spanischen „Bolero“, einem russischen „Kosakentanz“, einer ungarischen „Czardas“, einem amerikanischen „Negertanz“. Schweden ist

mit einem „Volksliede“, Italien und Slavonien je mit einer „Serenade“ vertreten u. s. w. Die Weisen sind flott in mittelschwerem Klaviersatz geschrieben, manch originelle Melodie, manch heller Rhythmus klingt aus den Volksliedern und Tänzen. Das Werk, das in 10 Einzelheften erschienen ist, wird sich sicher durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts rasch Freunde erwerben.

Musikbuch aus Oesterreich.

Carl Fromme, Wien.

Das im 4. Jahrgang für 1907 erschienene „Musikbuch“ ist diesmal von Dr. Hugo Botstiber redigiert und erweist sich mehr und mehr als ein sehr brauchbares Hand- und Nachschlagebuch, das von Jahr zu Jahr formell und inhaltlich der Vervollkommnung zustrebt. Aus dem reichen Inhalt sei auf die „Musikalische Chronik“, „Musikalische Statistik“ und die „Musikalischen Vereine in Wien und den österreichischen Kronländern“ hingewiesen, die ein ausserordentlich übersichtliches Bild des vielgestalteten Musiklebens skizzieren. An der Spitze des Buches stehen drei schätzenswerte Artikel belehrenden und musikwissenschaftlichen Inhaltes, und zwar: Dr. Robert Fischer, „Das Tonkunstwerk im österreichischen Gesetze über das Urheberrecht“; Dr. Adolf Koczirz, „Zur Geschichte der Gitarre in Wien“ und Dr. Erwin Luntz, „Heinrich J. F. Biber.“

Paul Zilcher, op. 30. „Skizzen“. 10 Klavierstücke für die junge Welt.

D. Rahter, Leipzig.

Die Jugendliteratur für das Klavier zeigt einen steten, erfreulichen Aufschwung; unter ihren Schöpfern finden sich die Namen unserer besten lebenden Komponisten, es beweist die Durchdringung der Wahrheit, dass Gemüts- und Geschmacksbildung schon mit dem Elementarunterrichte einzusetzen habe. Dabei handelt es sich selbstverständlich um eine dem jeweiligen Auffassungsvermögen des Kindes angepasste Literatur, leichtfasslich in der Form, im melodischen und harmonischen Element, frei von allem Trivialen, originell in der Erfindung, aber anregend auf das Gemüts- und Sinnesleben des Kindes wirkend. Zu dieser Literatur können Zilcher's „Skizzen für die junge Welt“ gezählt werden. Sie klingen uns mit frischen, ungekünstelten Weisen entgegen, in den ersten 5 Stücken noch echte Kindermusik, ein fröhlicher „Marsch“, das Klopfen der Schmiede, die Tanzrhythmen des Walzers und der Tarantella und nur einmal im „Morgentau“ einen sinnigeren Ton anschlagend. In den nächsten 5 Stücken, die schon etwas mehr Ansprüche an Fingertechnik stellen, spiegelt sich die Natur, wie sie sich wohl in dem jugendlichen Gemüt reflektiert, wieder, da treiben „Erlkönigs Töchter“ ihr gaukelndes Spiel, der „Springbrunnen“ rauscht, die „Mücken tanzen“, auf dem Schlossteiche im wiegenden Kahn erklingt eine einschmeichelnde Melodie. Die Sätzchen sind durchweg in Form und Fassung ihrem Zweck angepasst, voll anmutiger, reizvoller Melodik und zur Einfügung in den Lehrplan warm zu empfehlen.

Anna Morsch.

Muzio Clementi: „Gradus ad Parnassum“, bearbeitet von Muggellini.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Clementi's Gradus ad Parnassum hat nunmehr eine definitive, alle praktischen Bedürfnisse erschöpfende Ausgabe gefunden durch Muggellini, den Bologneser Pädagogen, dessen Bachausgaben vor einigen Jahren berechtigtes Aufsehen erregten (vgl. meine Besprechung in diesem Blatte, 1904, No. 16).

Bis jetzt galt Tausig's Ausgabe als unentbehrlich, da sie in bezug auf Fingersätze, Nüancierung und Anweisung zum Studium seiner Zeit eine Revolution auf pädagogischem Gebiete bedeutete. Aber sie hat einen grossen Nachteil: dass sie eine sehr beschränkte Auswahl aus den 100 Etüden (nur 29) enthält, so dass ein grosser Teil des reichen Materials brach liegt, wenn man nur diese Ausgabe benutzt. Ausserdem hat Tausig einige Punkte vernachlässigt, wie Phrasierung und Pedalgebrauch, die für das Studium wichtig sind. So war eine neue Ausgabe notwendig, die die Tausig'sche ergänzte und fortführte.
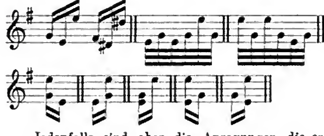
Wir haben durch Tausig, Bülow, Klindworth, Riemann, Busoni u. a. so viel auf diesem Gebiete gelernt, dass ein moderner Künstler, der zugleich das Theoretische jener Reformatoren beherrschte, eine Ausgabe schaffen konnte, die Tausig's Andeutungen zu Ende führt und dem Studierenden keine Frage offen lässt.

Muggellini druckt sämtliche 100 Etüden ab, obgleich es kaum anzunehmen ist, dass jeder sie alle durchstudieren wird; er überlässt es aber sehr vorsichtig dem Lehrer, die Auswahl zu treffen. Die genaue Einteilung der Etüden nach der Schwierigkeit, die er im Vorwort bringt, ist sehr schätzenswert und gibt auch eine gute Uebersicht der Stücke rein technischen und polyphonischen Charakters. Was letztere betrifft, die Canons und Fugen, so bin ich allerdings der Meinung, dass man, namentlich mit den Canons, keine Zeit verlieren sollte. Wie Bülow bemerkt, findet man die beste Vorschule zum polyphonen Spiel in den kleineren Stücken Händel's und Bach's.

Muggellini's Bearbeitung (wenn man es so nennen soll) der Etüden ist schlechthin musterhaft. Zunächst fällt die peinliche Sorgfalt auf: Kein Detail ist vernachlässigt, kein Finger an zweifelerregenden Stellen vergessen, kein Arpeggio, keine Verzierung unerklärt, kein Pedal vergessen, wo dessen Gebrauch notwendig ist. Der Fingersatz verrät den Künstler, der die Klaviatur nicht bloss theoretisch kennt. Er fusst vollständig auf

der Praxis der modernen Pianisten und verwendet alle Fingerfolgen, deren der künftige Künstler wirklich bedarf, während früher der schulmässige Fingersatz von dem praktischen, künstlerischen in wesentlichen Punkten verschieden war. Alle veralteten Fingersätze Clementi's sind verbessert, aber immer der originale daneben genannt, was für den Studierenden sehr nötig ist, damit er unterscheiden und denken lernt. Tausig's Spezialfingersätze werden als besondere Uebungen empfohlen, aber im Text ist immer der naturgemässe Fingersatz angegeben.

Zahlreiche Varianten, unter denen diejenigen Tausig's grossen Raum einnehmen, erschöpfen das Material nach jeder Seite hin. Es wäre aber möglich, die Konsequenzen noch weiter zu ziehen, z. B. könnte man bei No. 30 noch folgende Formen hinzufügen:



Jedenfalls sind aber die Anregungen, die er gibt, sehr wertvoll. Man sollte sie immer verstehen als für beide Hände gültig. Zu einigen Stücken hat er sehr nützliche Gegenstücke für die linke Hand komponiert, unter Beibehaltung derselben Figur und des harmonischen Schemas, die nur einen höchst bedauernswerten Fehler haben, dass sie zu anhaltend die Kreuzung der Hände verwenden und zwar in höchst unbequemer Weise. Wenn die rechte Hand so lange in den tiefsten Noten zu spielen und lange Noten auszuhalten hat, kommt der ganze Körper in derart gezwungene Lage, dass die linke Hand sich garnicht normal bewegen kann. Um diese so nützlichen Varianten des Herausgebers zu benutzen, wäre es also empfehlenswert, den Part der rechten Hand ganz fortzulassen.

Dieser Ausgabe wird die Verbreitung in Deutschland dadurch erleichtert, dass der Text der Anmerkungen gleich in mehreren Sprachen beigegeben ist, während von den Bachausgaben mit ihrem weit bedeutenderen Text immer noch eine Uebersetzung zu erwarten steht. Einen Schnitzer hat der Herausgeber in den Fugen stehen lassen: es heisst nicht „Thema für entgegengesetzte Bewegung“ (per moto contrario), sondern „in entgegengesetzter Bewegung“. In No. 54 ist aber gegen Schluss nicht nur das moto contrario angewendet, sondern im Sopran auch noch der canon cancrizans, wie er auch in Beethoven's op. 106 vorkommt. Im Vorwort ist „mécanisme“ mit „mechanisch“ übersetzt, besser wäre aber „technisch“.

J. Vianna da Motta.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Leichte Vortragsstücke (I. Lage) für Violine und Klavier.

Th. Gruss, op. 70 No. 2. „Waldesruh“. Pr. Mk. 1.—
Albert Rathke, Magdeburg.

J. Palaschko, op. 28 No. 2. „Spanischer Tanz“. Pr. Mk. 1,20
D. Rahter, Leipzig.

G. Ellerton, op. 18 No. 4. Rondino. Pr. Mk. 1.—
Bosworth & Co., Leipzig.

A. Seybold, op. 82. Aller Anfang ist schwer. Pr. Mk. 1.—
N. Simrock, Berlin.

Meinungs-Austausch.

Den Vorwurf des Herrn Riemann, dass ich den Zweck der Einführung der von ihm vorgeschlagenen Tonbezeichnung „B“ anstatt „H“ verkennte, möchte ich durchaus zurückweisen; ebenfalls die „irrtümlichen Voraussetzungen“. — Ich habe in den letzten Jahren den Elementar-Unterricht sehr genau beobachtet! — In gewissem Sinne soll ein Schüler überhaupt nicht „über etwas hinaus“ sein. — Er muss wissen, dass jede Kleinigkeit, die ihm gelehrt wird, wirklich etwas wichtiges, organisch-lebensfähiges ist, aus welchem heraus das „neue“ frei und natürlich entwickelt werden kann. — Ausserdem möchte ich bemerken, dass eine solche Folgerichtigkeit nicht allein des Schülers wegen verlangt werden muss, sondern überhaupt der ganzen Sache wegen. — Auf den Vorschlag des Herrn Riemann, von „A“ anzufangen, verzichte ich schon allein aus praktisch-technischen Gründen. Eine kleine, unsichere Kinderhand muss durchaus zuerst auf Untertasten gebildet werden. — Man fängt mit der C-dur-Tonleiter, welche in der modernen Musik doch nun mal als „Normal-Ausgangspunkt“ angenommen werden muss, eben „nicht nur“ aus örtlichen Gründen an. — — Uebrigens widerspricht Herr Riemann sich selbst. — Seite 99 im Kongressbuch führt er „die willkommene Begrüssung des Alphabets“ seitens des Anfangsschülers an, und in seiner Erwiderung an mich („Kl.-L.“ No. 4, 1907) will er das „demselben“ unlogische „H“ durch das logische „B“ ersetzt wissen, „glaubt aber nicht, dass dem Kinde beim Notenlernen das Ton-Alphabet vor Augen steht“ — Da nun Herr Riemann selbst zugibt, dass bisher kein einheit-

licher Name für „B·H“ allgemeine Geltung hat, so stände man jetzt, bei einer Entscheidung, auf dem Punkte, frei wählen zu können. — Nun fragt es sich, hat B, Bis, Bes oder H, His, Hes das Vorrecht. 1. Das geschichtliche; 2. das praktische. Wählt man „H“ als Tonfamilie, so bliebe das „B“ als Name für das Schriftzeichen „♭“, und dieser Zwiespalt der „Doppel-Benennung“ wäre auf die einfachste Weise gelöst. Ausserdem ist die geringste Veränderung die am leichtesten einführbare. — Als festgelegter Name für „eins“ der Versetzungs-Zeichen, und zwar für dasjenige, welches am meisten die ursprüngliche Form bewahrt hat, bliebe das „B“ dann zugleich als geschichtliches Denkmal für die Entstehung „aller“.

Auf diesen Punkt der Doppel-Benennung geht Herr Riemann nicht weiter ein, und doch ist dies gerade der dunkle Punkt, der eine ev. Entscheidung erschwert. — Trotz verschiedenster Anregungen (z. B. auch durch die neue Mus.-Zeitung) ist die Sache nicht wirklich gefördert worden; offenbar, weil dieser Haupthinderungsgrund nicht berührt wurde. Was hilft es, wenn man „einen Schlendrian“ ausrottet, während man „den anderen“ bestehen lässt. Zum Schluss möchte ich noch bemerken, dass ich auch auf den von Herrn Riemann vorgeschlagenen „poetischen Satz“ verzichte. Man kann auch dem „kleinen“ Anfänger eine „praktischere“ Grundlage zum Festhalten der Noten geben.

Agnes Langreuter.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Der Jtalienische Kirchengesang bis Palestrina.

10 Vorträge, gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin

von

Anna Morsch.

II. Auflage. Pr. brosch. **2 Mk.** Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50

Inhalt: 1. Einleitung. 2. Der Kirchengesang unter Ambrosius und Gregor I. 3. Der gregorianische Gesang. 4. Organum und Neumenschrift. 5. Theorie und Symbolik. 6. Der Einfluss der niederländischen Kunst. 7. Die Künstler in Rom vor Palestrina. 8. Palestrina. 9. Palestrina's Nachfolger in Rom. 10. Die Venetianer.

Unter den zahlreichen anerkennenden Kritiken, die das Werk erhielt, möge hier die von **Bernhard Vogel** aus der **„Neuen Zeitschrift für Musik"** Platz finden. Er schreibt:

„Die Verfasserin stellt in vorliegendem Buche die zehn Vorträge zusammen, die sie im Victoria-Lyceum zu Berlin über die Entwickelung des italienischen Kirchengesanges von den ältesten Zeiten bis zu Palestrina und dessen unmittelbaren Nachfolgern gehalten hat. Sie darf dafür bei allen denen auf warmen Dank rechnen, die weder vorgebildet noch ausdauernd genug sind, um aus den älteren Quellen sich alles das herauszulesen, was über die Meister und Werke jener Zeit bereits geschrieben worden. — — Sie fasst ihre Aufgabe keineswegs oberflächlich auf; welcher Ernst sie beseelt, geht eines Theiles schon aus dem Motto hervor, das sie ihrem Buche vorgesetzt: „Die Wahrheit suchen ist des Menschen Glück" und andern Theils aus den Sätzen der Vorrede, worin sie dem Wunsche Ausdruck giebt, Musik und Musikgeschichte müsste man als Kulturmacht auffassen, wenn anders dem Streben nach Vertiefung auch beim Laienpublikum Vorschub geleistet werden solle. In diesen Vorträgen findet nun auch das kunstgeschichtliche Interesse die gleichen Anregungen wie das kulturhistorische, und diese Verwebung, dieses stete Ineinandergreifen von Welt- und Musikgeschichte, weiss uns die Verfasserin so zur Anschauung zu bringen, dass man ihr überall hin mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgt."

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 7. **Berlin, 1. April 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Hugo Riemann's System der Harmonielehre.

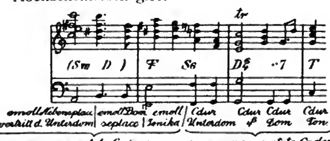
Seine Bedeutung im modernen Elementarkompositionsunterricht.

Von

Dr. Hermann Wetzel.

(Fortsetzung.)

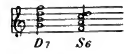
Man lese z. B. bei Bussler (Formenlehre, S. 73 und 74) nach, wo er folgende harmonische Analyse des Anfanges von Mendelssohns Hochzeitsmarsch gibt:



„Die unmittelbare Verbindung beider Kadenzen, der von E-moll und der von C-dur, erklärt sich aus der Beziehung des Dreiklanges der dritten Stufe zur Unterdominante (Harmonielehre § 28) und aus der Vertretung der letzteren durch den Nebendreiklang auf der Sekunde."

Uns sagen die Funktionszeichen sofort, dass der kühn und weit ausholende Anfang eine Zwischenkadenz zum Leittonwechselklange darstellt, über den hinweg er die tonale Kadenz (T. S. D.) im ersten Halbsatze bereits zum Abschluss bringt. Die pompöse Wirkung dieses Beginns auf das Gefühl findet ihre begriffliche Rechtfertigung durch die Erkenntnis, dass hier in wenigen Schritten ein beträchtliches Gebiet der Tonalität durchmessen ist. Wie das geschieht, darüber orientieren oben die Funktionszeichen auf's genaueste.

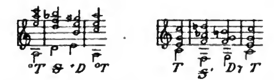
Alle leitereigenen Klänge und weit mehr noch haben somit ihren festen Platz erhalten. Das unmögliche Gebilde des „Dreiklangs auf der 7. Stufe" (in C-dur h, d, f.) findet sich freilich nicht darin. Auch das Heer all' der Zufallsbildungen, die die Generalbasslehre gewissenhaft als Septimenakkorde der Nebenklänge registriert, kennt die neue Lehre mit Recht nicht: „Dissonant charakterisiert" treten regelmässig und stets in der gleichen Bedeutung auf, nur die Dominante mit der Septime und Subdominante mit der Sexte:
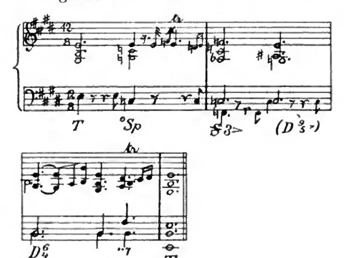


Jener verminderte Dreiklang der siebenten

Stufe, ist aber nichts als ein Dominantseptakkord mit fehlendem Grundton. ($\not{D}_7$)
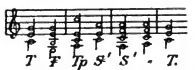
Können wir die bis jetzt charakterisierte Tonalität eine ausgesprochen geschlechtliche Dur- resp. Molltonalität nennen, so wird sie durch Aufnahme der beiden Dominanten des gegenseitigen Geschlechts zu einer Mischtonalität, d. h. zu einem Molldur (Dur mit Mollbestandteilen untersetzt), resp. zu einem Durmoll, das uns heut einzig geläufig ist. Ein C-(moll)dur entsteht z B. durch Aufnahme der Molldominante g b d und Mollsubdominante f as c mit ihren Parallel- und Leittonwechselklängen, sowie den Zwischenkadenzen. Ein A-(dur)moll nähme die Klänge d fis a (S⁺) und e gis h (⁺D) mit Anhang auf. — Wie geläufig unsern Tonsetzern derartige Erweiterungen sind, darauf möge der allbekannte Akkord der neapolitanischen Sexte (Leittonwechselklang der Subdominante $\not{S}$) aufmerksam machen, der überhäufig bei der Kadenzbildung mitwirkt. Welche überraschenden Wirkungen mit ihm zu erzielen sind, kann der Schluss des Adagios aus Schubert's Streichquintett zeigen. Der verblüffende „F-moll-Klang" ist einfach Leittonwechselklang der Mollsubdominante (a c f) freilich mit nach as alteriertem a. Die in Moll und Dur schlicht so lautende Kadenz,
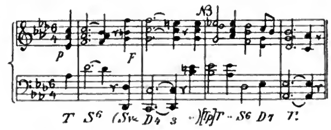


gewinnt bei Schubert in dem genannten Werke die folgende Gestalt:
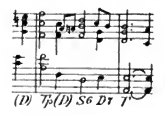


Aus der richtigen Ableitung der Parallel- und Leittonwechselklänge ergaben sich auch neue Satzregeln, betreff Terzverdoppelungen und Parallelführungen, auf die wir nur als wertvolle praktische Errungenschaften hinweisen können. Der Schüler, der von Anfang an klar zwischen echt konsonanten Klängen und „Scheinkonsonanzen" zu unterscheiden weiss, braucht sich auch nicht mehr mit Satzregeln zu plagen, die kein Meister unserer klassischen Zeit kennt. Eine Stimmführung wie diese rechtfertigt sich
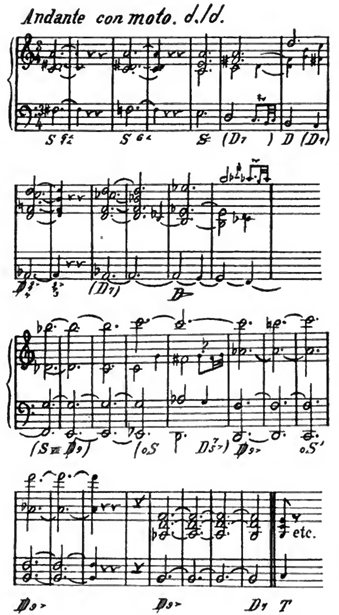


sobald man sieht, dass im zweiten Klange g garnicht Terz- sondern Quintbedeutung hat, ebenso im dritten Klange c, und wenn man sie vollends als wohlklingend empfindet, wie unsere Meister, die durchaus nicht vor solchen Terzverdoppelungen zurückschrecken. Dann sei noch angedeutet, wie durch genaueste Charakterisierung aller nur möglichen Trugschlussbildungen als Abweichungen von einer zu Grunde liegenden schlichten harmonischen Fortschreitung durch eine eckige Klammer, welche die erwartete aber umgangene Harmonie einschliesst, und hinter der dann die tatsächliche Weiterführung durch das entsprechende Funktionszeichen angegeben wird, — — — — wie damit auch das raffinierteste harmonische Geschiebe zu enträtseln ist. Nur ein heikles Beispiel Schubert's möge zeigen, um was es sich hier handelt. Die dem Beispiel folgende „Verböserung" mag die Stelle bei N. B. erhellen helfen.





Die Einleitung zu Beethoven's Quartett op. 59, 3 soll zum Schlusse ein Beleg sein, bis in welche nebelhaften Fernen sich die Klänge verlieren können, ohne dass sie doch einen andern Mittelpunkt als den C-dur-Klang auch nur fordern könnten. Nur von ihm aus (der wohlweise bis zum Schlusse des andante

con moto garnicht auftaucht) ist ein Zusammenfühlen dieser ernsten Zwischendominanten und ein Umspannen dieser bis zu den letzten Grenzen geweiteten C-(moll)durwelt möglich.



Der Stil der Romantiker nach Beethoven ist aber auch durch den Begriff der Mischtonarten noch nicht umgrenzt. Die Harmonik des Tristanvorspiels damit zu definieren wäre ein unfruchtbares Beginnen. Hier hat die Theorie einen weiteren Schritt mitzumachen, um diesen fundamentalen Erweiterungen der Ausdrucksmittel nachzukommen. Die Harmonik der Modernen basiert auf der Chromatik, die als Aufgeben des Tongeschlechts bei Wahrung der Tonart zu definieren ist. (Knetsch.) Eine solche geschlechtslose Tonalität, im konkreten Falle z. B. eine C-Tonalität, weist als unverletzlichen Mittelpunkt nur noch die leere Quinte c—g auf, und umspannt die gesamte vom C-dur- und C-moll-Klange ausstrahlende Klangwelt. — Zwar scheint die Erweiterung, die nur in der doppelten Tonika (Dur u. Moll) besteht, gegenüber der Mischtonalität unbeträchtlich zu sein, doch beruht der Hauptunterschied zwischen beiden Klangwelten darin, dass in der chromatischen Tonalität die Verschleierung des Tongeschlechts gewissermassen ein Prinzip wird, dass mithin die Bevorzugung der entlegensten Pfade hier angemessen erscheint, während sie in den geschlechtlich-tonalen Werken nur vorübergehend berührt werden. Das der Einleitung folgende Allegro in Beethoven's op 59, 3 ist eins der harmonisch strengsten Werke des Meisters und stellt sich so in bewusstem Gegensatz zu der fast verschwimmenden Harmonik der Anfangstakte.

Die letzte Erweiterung und zugleich eine Auflösung des Tonalitätsbegriffs brachte die Enharmonik, die neben dem Tongeschlecht auch die Tonart preisgibt. Die Praxis unserer Tage macht bereits ausgiebig Gebrauch von dieser Freiheit, noch aber wollte kein Theoretiker ihr auf dieses Feld, wo jeder feste Boden zu schwinden droht, nachfolgen.

(Schluss folgt.)

Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst.*)

Besprochen von

J. Vianna da Motta.

Viel Geistreiches und Scharfsinniges ist über die Entstehung der Musik geschrieben worden, aber meistens beruhte alles mehr oder weniger auf Kombinationsgabe oder auf sinnigen Phantasien, und wenn es auch oft einer genialen Intuition gelang, eine Wahrheit zu erraten, so ist doch im ganzen wenig Positives mit der Sicherheit einer wissenschaftlichen Erkenntnis auf diesem Gebiete

*) Richard Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. — Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Aesthetik. Ambrosius Barth, Leipzig.

erreicht worden. Nach dieser Seite hin bedeutet Wallaschek's Werk eine grosse Tat, das viel neues entdeckte und fest begründete.

Seine Methode ist die ethnologische. Sie gilt allerdings noch nicht allgemein als empfehlbar. So wendet z. B. Dessoir (in seiner „Aesthetik"*) dagegen ein, dass man von den Zuständen der jetzt lebenden wilden Stämme nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf die Urmenschen ziehen darf, denn selbst wenn sie unter ähnlichen Bedingungen gestanden haben, so besteht doch ein grosser Unterschied zwischen der Gefühlsweise einer frisch aufstrebenden Völkerjugend und derjenigen der entarteten Rassen, die ein Kenner „verarmte Ueberreste älterer Generationen" nennt. Die Urmenschen haben vielleicht über künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, für die bei den jetzt lebenden wilden Stämmen keine Analogie zu finden ist. Wenn aber selbst ein so vorsichtiger Denker hie und da Wallaschek's Ergebnisse zitiert, so ist das ein gutes Zeichen für die sichere Handhabung der Methode durch diesen. Er steht auf dem Standpunkt, dass vor der ethnologischen Methode die spekulativ-philosophische immer mehr zurücktritt. Für die Musik hat nun sicher niemand noch ein so reiches Material zusammengestellt wie Wallaschek. Man staunt, wenn man das 26 Seiten füllende Verzeichnis der zitierten Werke übersieht, dass ein Menschenleben schon allein zur Lektüre dieser hunderte und tausende von Büchern und Zeitschriften reicht. Aber nicht die Zusammenstellung der Beispiele aus Berichten der Reisenden über die Kunst bei den Naturvölkern ist das Wertvolle an dem Buch, sondern die überraschenden Schlüsse, die der Verfasser daraus zieht. — Man könnte von vornherein meinen, ein solches Studium habe nur historisches, gelehrtes Interesse. Dem ist aber nicht so. Wieviel man daraus für tiefere Erkenntnis des Wesens der Kunst, der Entwicklung und selbst der Zukunft unserer Musik lernt, ganz zu schweigen von den vielen hochinteressanten Blicken auf die Kultur, das wird man überrascht erfahren.

Entgegen allen andern aufgestellten Theorien, namentlich derjenigen, dass die Musik aus dem Gesang als einer erregten Sprechweise entstanden sei, stellt Wallaschek fest, dass Musik älter sei wie Sprache und Gesang: Musik ist ursprünglich blosser Rhythmus ohne Melodie und ohne Harmonie. „Rhythmische Ordnung ist vielleicht der ursprünglichste Ausdruck menschlischer Schöpfungskraft," bemerkt Dessoir in gleichem Sinne. Hiermit ist Bücher's Theorie von den Beziehungen zwischen Arbeit und Rhythmus widerlegt, denn erst nachdem die Musik da war, wurde sie zu Zwecken der Arbeitserleichterung verwendet, nicht aus solchem Bedürfnis konnte die Kunst entstehen. Hierdurch erhält ein Ausspruch Bülow's eine tiefere, andere Bedeutung: „Im Anfang war der Rhythmus."

Ebenso interessant ist Wallaschek's Darstellung der Entstehung des Dramas. Das ursprüngliche Drama ist eine wortlose Tierpantomime. Musik und dramatische Aktion sind eins. Erst später treten einzelne Darsteller hervor, die das Sujet mit einigen Worten erklären (Rezitativ). Das Drama ist also ursprünglich nicht etwa eine Vereinigung mehrerer Künste, sondern eine Kunst, die die Keime anderer Künste enthielt, die sich dann selbständig entwickelten. Somit ist die Reihenfolge der poetischen Kunstgattungen nicht, wie oft angenommen wurde, Epos, Lyrik, Drama, sondern, wie R. Wagner mit genialer Intuition erkannte, Drama, Lyrik, Epos, denn zu letzteren ist bereits eine hohe Entwickelung der Sprache nötig.

Der weiteren Schlussfolgerung Wallaschek's wird man nicht so unbedingt beistimmen: nämlich, dass, wenn erst selbständige Künste da sind, dann ihre Wiedervereinigung zu einem Organismus nicht ohne Kompromiss geschehen könne. Wie er meint, „verwickelte sich Wagner's Theorie zu einem unerträglichen Chaos und blühte sein Kunstwerk in unerreichter Pracht," weil er im Gegensatz steht zu seiner Theorie. Hier müssen wir doch wohl unterscheiden, dass Wagner nicht etwa das ursprüngliche Drama hat wiederherstellen wollen, sondern er hat tatsächlich eine neue Kunst geschaffen. Wenn er auch das griechische Drama als ein Beispiel der Vereinigung mehrerer Künste erwähnt, so ist sein Bestreben doch nichts weniger als etwa eine Wiedererweckung des griechischen Dramas. Und so könnte man doch sein Gesamtkunstwerk als einen Organismus betrachten, der wohl mit seiner Theorie übereinstimmt. Wenn er auch natürlich in den praktischen Verwirklichungen seiner Theorie über diese hinausging, so ist das doch noch kein Widerspruch.

Wir können nicht die weiteren interessanten Ausführungen des Verfassers verfolgen, wie z. B., dass der Gesang älter ist als der Gesangstext, da zuerst nur bedeutungslose Laute zur leichteren Artikulation der Töne verwendet werden, dass die Musik überall auf Moll und Dur basiert, dass die Vierteltöne auf weiter nichts beruhen als auf Falsch-Singen oder verstimmten Instrumenten, und somit vermutlich keine andere Grundlage je für unsere Musik gefunden werden wird (wie einige hoffen) und vieles andere. Wir glauben eine genügende Andeutung von der Bedeutung des Buches gegeben zu haben.

Womöglich noch anregender ist das zweite Werk, dessen Titel etwas erschreckt und nicht den Inhalt ahnen lässt. Auch hier handelt es sich vorzüglich um die Musik. Der Weg, den der Verfasser dies Mal einschlägt, ist ein Schreckens-

*) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Enke, Stuttgart).

pfad, und nur der wird ihm mutig folgen können, dessen Nerven stark genug sind, die Schreckenskammern in Wachsfigurenkabinetten und Folterkammern in Museen zu besuchen. Ernst gesprochen: wer eine leicht erregbare Phantasie besitzt oder zu subtiler Selbstbeobachtung neigt, wer den leisesten Hang zu einer der geistigen Krankheiten hat, die Wallaschek beschreibt (und mehr oder weniger „krank" sind alle Menschen, wie der derbe, aber erfahrene Doktor in der „Wildente" sagt), dem wird die Lektüre dieses Buches quälende Aufregung verursachen. Der Autor will nämlich die Seelenfunktionen des Menschen an den anormalen Erscheinungen studieren, ebenso wie man bei der Vivisektion seine Organe betrachtet. Durch das Anormale wird die Norm leichter kenntlich. Man sieht auch hier, dass der Verfasser nur möglichst positive Resultate erstrebt, nicht philosophische Spekulationen. Stützte er sich bei der Untersuchung der Anfänge der Kunst auf ein ungeheures Material der Völkerkunde, so hier auf ein nicht minder gewaltiges aus klinischen Fällen. Störungen der Sprache, des gesanglichen Ausdrucks, des Lesens, Schreibens, des Denkens, des Gedächtnisses bis zum Rausch durch Alkohol, Haschisch, Meskal und zur Hypnose, zieht er heran, um daraus die Erkenntnis eines normalen Verlaufs der Vorstellungen zu gewinnen. Man sieht also, dass ich nicht Unrecht hatte, seinen Weg einen „Schreckenspfad" zu nennen.

Die Ergebnisse sind aber von so hoher Bedeutung für die Kenntnis unseres inneren Lebens, es fällt so viel ungeahntes Licht auf dunkle Tiefen, dass es sich wohl lohnt, den mühsamen Weg zu beschreiten. Ob alle Folgerungen, die der Verfasser zieht, unumstösslich sind, vermag ich natürlich nicht zu entscheiden, in Bezug auf die Musik sind jedenfalls einige anfechtbar, im Ganzen jedoch fühlt man sich auf festem Boden, und selbst wo eine seiner Ansichten sich als grundlose Hypothese herausstellen sollte, so denken wir daran, dass nach Goethe eine Hypothese besser ist, als gar keine, und nach Chamberlain hat oft das Aufstellen einer Hypothese, selbst wenn sie nachher als falsch erkannt wurde, den Weg zur Wahrheit gewiesen.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Die nächste Darbietung der „Komischen Oper" war die Uraufführung von „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Idyll in einem Vorspiel und fünf Bildern von Frederik Delius. —

Ich möchte den Untertitel ändern und sagen: Sechs dekorative Gemälde von Karl Walser zu Gottfried Keller's Novelle mit musikalischer Illustration von Frederik Delius. In der Tat, die Aufführung war eine Beleidigung für die Dichtung, eine Ohnmachtserklärung der Musik, aber ein Triumpf für die Malerei. Unter den zehn kostbaren Erzählungen über Leute von Seldwyla ist es die zweite. „Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müssige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die grossen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mässig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten." Glücklich haben wir uns zu preisen, wenn es dann die Hand eines Gottfried Keller ist, unter deren sorglichem und liebevollem Gestalten die gewaltige Tragödie zu einer Dorfgeschichte wird, deren idyllische Stimmung und wunderliebliche Schönheit im Leser schier ein Glücklichsein bei alten und traurigen Vorgängen auslösen.

Niemals hätte ich gedacht, dass jemand auf den Gedanken kommen könnte, diese so durchaus epische Schöpfung in ein Drama zu verwandeln. Am allerwenigsten aber hätte ich mir vorstellen können, dass das nun gerade noch ein Musikdrama werden sollte. Denn da es Wesen und Macht der Musik ist, aus dem besonderen Einzelfalle zurückzuführen ins Typische, abzustreifen alles Zufällige der Erscheinungsform und einzudringen in den Kern des ewigen Gehalts, so müssen für die Musik eigentlich alle Romeo und Julien-Stoffe der Weltliteratur denselben Schaffensuntergrund ergeben. Und es kann sich dann letzterdings nur um eine Stilfrage handeln, indem für die vornehmen Kinder der grosszügigen Renaissance eine andere Sprache angemessen erscheint, als für die Bue und Maidli aus einem schweizer Dorfe. Das eben hat ja Gottfried Keller so wunderbar gefühlt, und wenn Vreneli und Sali im täppischen Liebesspiel am durchsonnten Himmel nach zwitschernden Lerchen suchen, ist es nicht minder schön als jene Musik gewordenen Verse, ob es eine Nachtigall sei oder eine Lerche, in denen sich der Montecchi und Capuleti Kinder streiten, um sich dabei um so inniger lieben zu können. Aber gerade Stilgefühl ist ja das, was unseren Komponisten, die sich alle als Nachfolger des grössten musikalischen Stilkünstlers (Richard Wagner) gebärden, so ganz und

gar fehlt. So auch Delius, bei dem die Bauern in Nibelungenstiefeln einherschreiten und diese beiden Dorfkinder wie Tristan und Isolde einander gegenüberstehen, sodass ihnen die Glocken des Graltempels vom Dorfkirchturm in ihren Hochzeitstraum klingen.

Die sogenannte Dramatisierung der Keller'schen Erzählung ist ihm völlig misslungen: so arg, dass, wer Keller's Erzählung nicht kennt, die vorgeführten Geschehnisse überhaupt nicht verstehen kann, auch wenn er das Textbuch zu Rate zieht, um wenigstens dem alles Singen übertönenden Orchester ein Gegengewicht zu bieten. Unbegreiflich vor allem ist es, auch aus bühnentechnischen Gründen, wie man sich den wunderbaren Schluss, die Todesfahrt des Liebespaares auf dem Heuschiff, hat entgehen lassen können, zumal noch in diesem gemeinsamen Sterben der Kernpunkt des Romeo und Julia-Stoffes liegt. Indess, ich will weder mich noch meine Leser ermüden mit Darlegungen, wie alles das, was bei Gottfried Keller den eigentlichen Reiz ausmacht, verloren gegangen ist. Es ist auch nicht ein einziger der zahlreichen bestrickenden Züge des dichterischen Originals in diese Bearbeitung hinübergerettet worden. Nichts, was nicht vergröbert oder gar gefälscht, nichts, was nicht aus dem wunderbaren Flachrelief der ruhigen Darstellung Keller's herausgerissen wäre; davon zu schweigen, dass alle die Goethe'sche Weisheit und Güte, die diese Erzählung durchtränkt, verloren gegangen ist.

Ich kann mir nicht helfen, ein Mann, der eine derartige Verstümmlung eines grossen Kunstwerkes unternimmt, ist kein Künstler, und zeigte er tausend Beweise eines beachtenswerten Könnens mehr, als sie hier gegeben sind, er kann kein Künstler sein. Denn das Wesen des Künstlers ist Schöpferfähigkeit, und der Schöpfer denkt an das Ganze und sieht das Ganze und gestaltet ein Ganzes; von innen heraus, weil die innere Lebensfähigkeit notwendig ist für das Bestehenkönnen. Diese Leute aber gehen alle von aussen an die Dinge heran und sehen zu, was sie der Aussenerscheinung abgewinnen können, um an deren Darstellung dann ihr Geschick, ihre technischen Fähigkeiten zu zeigen. Nur zwei Milderungsgründe weiss ich für dieses schroffe Urteil: Der eine, dass Delius Ausländer ist; allerdings haben sonst die Engländer in dichterischer Hinsicht ein ähnliches Empfinden wie wir. Den Romanen hingegen verüble ich es nie, wenn sie ihrer ganzen Art nach so sehr im äusseren Geschehen das Entscheidende sehen, dass sie darüber alle innere Entwicklung zu vergewaltigen zu dürfen glauben. Der stärkere Milderungsgrund liegt darin, dass Delius' einzige Stärke die Stimmungslyrik ist. Das konnte man schon aus seinen früheren symphonischen Dichtungen („Apalachia" und „Im Wogentreiben") erkennen, in denen auch alle starke Entwicklung eines Gedankens oder Gefühls fehlt, die aber trotzdem einen gewissen Stimmungszwang auszuüben vermochten. Ich brauche mit Absicht das Wort „Zwang", denn die Art offenbart sich sogar äusserlich durch eine Ausbildung des früher höchstens in den Bässen üblichen „obstinaten" Wiederholens irgend eines kleinen musikalischen Motivs, die geradezu zum charakteristischen Merkmal der Orchestrierung von Delius wird. Es ist für mich das einzige Charakteristische, alles andere ist durchaus von der Art, die man nunmehr als moderne Kapellmeister-Musik bezeichnen sollte. Denn darüber dürfte man sich in der Musik ebensowenig täuschen, wie in der Malerei, dass wie hier Pointilismus, Pleinairismus und all' dergleichen **ganz gewöhnlicher** Kitt, so dort die ganze malerische Orchestrierungstechnik gewöhnlicher akademischer Kitsch sein kann.

Es liegt an der wunderbaren Gegenständlichkeit der aus Goethe geborenen Keller'schen Erzählungsweise, dass wir so klar ein geschlossenes Bild vor Augen haben, in dem nun alles vor sich geht, und sich also in uns selber eine Stimmung festsetzt, in der uns zu bewahren gerade kein grosses Kunststück ist. Um so weniger, wenn nun ein Maler hingeht und diese Stimmungsbilder in so herrlicher Weise uns vor die Augen zu zaubern vermag, wie es Karl Walser hier getan hat. Ich stehe nicht an, die Ausstattung dieser Oper als das künstlerisch Höchste zu bezeichnen, was ich bis heute auf diesem Gebiet gesehen habe. Der saftige Mattenhang im zweiten Bild, die von Sonnenlicht überflutete Erntelandschaft im dritten, auf dem das Rot des verwilderten Mohnfeldes aus dem wogenden Gold der Aehren hervorjauchzt und auch die allerdings an Thoma's „Schwarzwaldsee" erinnernde Mondlandschaft des Schlussbildes sind von zwingender Schönheit. Es ist gewiss nicht gerade Kunstverständnis, mitten in die Musik hinein zu klatschen, aber jener Teil der Zuhörerschaft, der nach dem Aufgehen des Vorhangs bei dem dritten Bilde in lauten Beifall ausbrach, war an diesem Abend im Recht. Das wahrhaft Künstlerische, das eigentlich Zwingende lag in diesen Bildern von Walser. Und nun bewegte sich innerhalb dieser Bilder ein so entzückendes Menschenkind, wie **Lola Artot de Padilla**, die man mit jedem Auftreten lieber gewinnt. Wir haben diese Natürlichkeit und keusche Lieblichkeit auf unserer Opernbühne kaum noch gesehen. Sie hat sich auch stimmlich stetig entwickelt und vermochte es gestern am besten, dem unvernünftig starken Orchester gegenüber standzuhalten. Neben ihr bewährte sich **Willi Merkel**, der aber den Sali in den ersten Bildern anders spielen wird, wenn er sich einmal Gottfried Keller vornimmt, **Zador** als schwarzer Geiger und **Pröll** als Bauer Marti. Was ist doch auch aus diesen aufrechten Bauern geworden? was aus dem schwarzen Geiger und seiner wilden Vagabundengefolgschaft, die einem doch schier beneidenswert wird um ihrer wilden Liebe

wegen? Nein, man darf nicht daran denken. Ich aber nehme mir gleich meinen Gottfried Keller vor und lese seine wunderbare Erzählung wieder, um den Eindruck dieses Abends zu verwischen. Und wenn ich mir dann vielleicht noch Pankratz den Schmoller hinterdrein lese, so werde ich vielleicht auch des Schmollens Herr werden über die Ungunst des Schicksals, das über dem musikdramatischen Schaffen der Gegenwart hängt.

Von bestem Gelingen begleitet war das zweite Konzert des St. Ursula-Frauenchors, das am 3. März unter Leitung seines Dirigenten Eduard Götte in der Hochschule stattfand. Von dem vorzüglich geschulten Chor, der sich durch Wohlklang und Präzision auszeichnete, kamen zu Gehör: Fr. Gernsheim „Salve regina" für Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung; Fr. Schubert „Hymne an die Jungfrau" für Frauenchor unisono, Klavier, Orgel und Streichinstrumente arrangiert; Sachs, Kantate „Bethanien" für Soli und Chor mit gleicher Begleitung. Unterstützt wurde das Konzert durch Solovorträge von Fr. Elfriede Goette, Arie aus Händel's Messias „Wohlauf frohlocke", Frl. Hartmann „Miserere" von Martini; Gustav Franz „Es ist genug" aus Elias von Mendelssohn; Julius Ruthström „Adagio" für Violine und Orgel von Bach. Die Begleitungen führten Frl. Margarete Blümel, Carl Schaeffer Klavier, und Herr Gustav Brieger, Orgel, mit gutem Gelingen aus.

M. D.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das 17. Schülerkonzert, welches Prof. Heinrich Janoch zu Brünn Ende Februar veranstaltete, liess die grossen Verdienste auf pädagogischem Gebiete, durch welche Prof. Janoch seit Jahren eine führende Stellung im Brünner Musikleben gewonnen, wiederholt in Erscheinung treten; es waren hervorragende Leistungen, technisch und musikalisch, die von seinen Schülern geboten wurden. Brahms' schwierige F-moll-Sonate, op. 5, der 1. Satz von Hummel's A-moll-Konzert, Beethoven's G-dur-Konzert, das Preiskonzert von Dohnanyi, op. 5, Rubinstein's D-moll-Konzert und Liszt's „Pester Karneval" füllten das Programm, das durch Liedervorträge der Konzertsängerin Fr. Marie Petzl und des Herrn Mechler in willkommener Weise unterbrochen wurde.

Das Brandenburgische Konservatorium für Musik, Berlin, Direktor Bruno Kittel, hatte sich zu seiner am 10. März in der Singakademie stattgefundenen Aufführung eine hohe Aufgabe gestellt: neben Mozart's „Don Juan"-Ouvertüre und Bach's F-dur-„Violinkonzert" stand Beethoven's „9. Sinfonie" auf dem Programm. Zu dem aus 51 Streichern und 25 Bläsern bestehenden Orchester waren nur 11 fremde Kräfte herangezogen, Chor und Solisten waren Schüler der Anstalt und anbetracht der ausserordentlichen Schwierigkeiten ist die Gesamtleistung als eine wohlgelungene zu bezeichnen und den Leitern — Direktor Kittel dirigierte, während der Chor unter Führung von Arno Rentsch, das Streichorchester unter derjenigen des Königl. Kammermusikers Hugo Venus gestanden — hohe Anerkennung für ihr Bemühen, die Studierenden ihrer Anstalt in die hehren Schönheiten des grandiosen Werkes einzuführen, auszusprechen.

Einen interessanten Vortragsabend veranstaltete Frl. Hildegard von Königsthal, Nürnberg, mit ihren Schülern unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frl. Melanie Mehling und den Konzertmeistern Hellriegel und Weickmann. Ausser Bach's D-moll Konzert mit Begleitung von Streichinstrumenten standen nur Brahms'sche Werke auf dem Programm, — eine Reihe seiner Lieder, darunter 4 der von dem Meister gesetzten „Deutschen Volkslieder", Soloklavierstücke, die Variationen über ein Thema von Haydn für 2 Klaviere und die Sonate op. 100 für Klavier und Violine. Die Aufführung verlief zu voller Zufriedenheit und errang sich von dem zahlreich erschienenen Publikum lebhaftesten und warmen Beifall.

Die Frankfurter Musikschule, Vorsteherin Frl. Sophie Henkel, hielt in den Tagen vom 20. bis 26. März in 7 Aufführungen ihre Oster-Prüfungen ab. Es produzierten sich die Schüler der Klavier-Solo und Ensemble-Klassen der Damen Sophie Henkel, E. Westenberger, Fr. Balser-Landmann, H. Klein, H. Recke, E. Anthes, M. Benkard, E. Ruetz, der Herren E. Parlow und B. Dreier; der Violinklassen der Herren A. Rode und E. Ratzka, der Gesangsklassen Frl. J. Blijenberg und F. Kahl. Die geschmackvoll zusammengestellten Programme weisen besonders für die Elementar- und Mittelklassen eine reiche Benutzung unserer neuen, feinen Unterrichtsliteratur auf. Den auf anderen Programmen oft vermissten Namen Schytte, Henriques, Nölck, Zilcher, Förster, Parlow, Bossi, Kirchner u. a. begegnet man hier mit Freude. — Der in diesem Jahre beigefügte Bericht über die Weiterentwicklung der Schule zeigt ein Anwachsen der Schüler auf 230. Zu den früheren Unterrichtsfächern treten im Sommer 2 neue hinzu: Rhythmische Gymnastik nach Jaques Dalcroze und Sprechtechnik. Die Schule, welche 1860 von Dr. Heinrich Henkel gegründet wurde, steht seit 1899 unter alleiniger Leitung von Frl. Sophie Henkel.

Das Konzert des Konservatoriums von Max Plock, Braunschweig, welches am 11. März zu Gunsten eines für unbemittelte Schüler zu begründenden Stipendienfonds stattfand, war vollbesetzt und hatte sich einer sehr beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Unter den wohlgelungenen Darbietungen standen die pianistischen Leistungen an erster Stelle. Es kamen u. a. zu Gehör: Klavier-Konzerte von Mozart, D-dur, Beethoven C-dur, Schumann A-moll und Chopin F-moll, ferner Bach's D-moll-Konzert für 2 Violinen und eine Reihe Solostücke für Violine und Violoncello.

Der Vortragsabend der Schule für höheres Klavierspiel zu Giessen, Vorsteherin Frl. Minna Körner, nahm einen sehr günstigen Verlauf und bezeugte den grossen Ernst und die Gewissenhaftigkeit, mit der die Schüler technisch und musikalisch erzogen werden. Durch Zuziehung tüchtiger Instrumentalisten gestaltete sich das Programm sehr abwechslungsreich, es enthielt Solo's, Duo's und Trio's von Pergolese, Hauptmann, Klengel, Haydn, Mozart, Beethoven, Jadassohn, Svendsen und Sternfeld.

Ueber die in den letzten Wochen stattgefundenen Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes folgt der Bericht in der nächsten Nummer.

Vermischte Nachrichten.

Gustav Giese, ein seit langen Jahren in Potsdam wirkender, hochangesehener Musiklehrer, feierte am 2. März seinen 70. Geburtstag. Seit 1859 am Potsdamer Kadettenhaus als Musiklehrer tätig, lange Jahre auch als Organist und Gesanglehrer daselbst beschäftigt, erfreut sich Hr. Giese als Künstler durch hervorragende musikalische Tüchtigkeit und als Mensch durch persönliche Liebenswürdigkeit in allen Kreisen der höchsten Wertschätzung, die an seinem Ehrentage von zahlreichen Schülern und Freunden zu lebhaftem Ausdruck kam. Das Kadettenhaus ehrte den Jubilar durch Entsendung einer Deputation unter Führung des Kommandeurs, Oberstleutnant Graf von Haslingen und durch ein Festmahl, welches am Abend im Offizier-Kasino unter zahlreicher Beteiligung der Offiziere, Lehrer und Beamten stattfand. Graf von Haslingen pries in einer zündenden Rede die Verdienste des Jubilars und schloss mit dem Wunsche, dass es ihm vergönnt sein möge, noch viele Jahre im Dienste der Kunst tätig sein zu können.

Die Grabstätte der beiden letzten Enkel Johann Sebastian Bach's, die sich neben dem Grabe Lortzing's auf dem alten Sophien-Kirchhof zu Berlin befindet, soll im Laufe des Monats April durch Freunde des Meisters vollständig erneuert werden. Der eingesunkene Grabhügel wird durch Aufschüttung erhöht und mit frischem Efeu umsponnen, das alte schlecht gewordene gusseiserne Denkmal durch ein neues ersetzt. Mit Mühe ist auf dem alten Denkmal jetzt noch folgende Inschrift zu entziffern: „Hier ruht der letzte Enkel von Johann Sebastian Bach, der Kapellmeister und Musiklehrer der Königin Luise und deren Kinder Wilhelm Bach und dessen Tochter Auguste Bach."

In der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft fand unter Leitung von Professor Dr. Hugo Riemann ein „Collegium musicum" mit einem hochinteressanten historischen Programm statt. Nach einem erläuternden Vortrage Prof. Dr. Riemann's kamen zur Ausführung: Sinfonie „Es-dur", op. 7, No. 1, von Karl Dittersdorf, komponiert 1773; drei im ersten Heft der „Hausmusik" veröffentlichte, begleitete Sologesänge aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ein Madrigal aus der Zeit um 1360 von Dom Paolo da Firenze, eine Ballade von Guillaume de Machault (1284—1372) und ein Rondeau von Gilles Binchois (1400—1460). Im zweiten Teil des Konzertes kamen Tänze aus vier Jahrhunderten zum Vortrag: „Pavane und Gaillarde" aus dem Jahre 1530; „Padoane" von Hieronimus Prätorius (1616); Courante „Laxara" von G. Engelmann (1616); „Bourrée" von Joh. Friedr. Fasch (um 1730): „Neue Wiener Redoutentänze" (Walzer, Menuette und Ländler, die Prof. Riemann für Beethoven'schen Ursprungs hält. Zum Schluss richtete Prof. Prüfer Worte des Dankes an Prof. Riemann und die Ausführenden, denen die Zuhörer mit Wärme zustimmten.

Musikdirektor Traugott Ochs aus Bielefeld wurde vom Fürsten von Sondershausen als Nachfolger Professor Schröder's zum Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums unter Verleihung des Professortitels ernannt.

Die historischen Konzerte des Bohnschen Gesangvereins zu Breslau, welche unter Leitung Professor Dr. E. Bohn's stattfinden, brachten auch in diesem Winter ausgewählte und hochinteressante Programme. Die beiden im Dezember stattgefundenen Konzerte waren „Vokal-Kompositionen" von Robert Schumann gewidmet; — nach einem einleitenden Vortrage kamen eine Reihe ein-, zwei- und vierstimmiger Lieder, gemischte Chöre, Chöre aus „Der Rose Pilgerfahrt", aus „Paradies und Peri", das Finale des 4. Aktes aus der Oper „Genoveva" und das Melodram „Schön Hedwig" zur Ausführung. Das 107. Februar-Konzert führte in ältere Zeit, „Jean-Jacques Rousseau als Komponist" stand auf dem Programm. Ausser ein- und mehrstimmigen Gesängen mit Klavier- und Streichinstrumenten-Begleitung geistlichen und weltlichen Inhaltes,

wurden eine Reihe ausgewählter Sätze aus seiner komischen Oper „Le Devin du village" (1752) gesungen. Das am 10. März stattgefundene Konzert enthielt „Fröhliche deutsche Lieder aus dem 16. Jahrhundert"; mit 1- bis 8-stimmigen Sätzen waren Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Leonhard Lechner, Antonius Scandellus, Jacob Regnart, Nicolaus Rosthius, Hans Leo von Hassler und andere mit ihren frischen, fröhlichen Weisen vertreten.

An dem „Institut für Kirchenmusik", Abteilung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, bereitet sich eine wichtige Veränderung vor. Prof. Robert Radecke, seit 1892 dort als Direktor tätig, tritt von seinem Posten zurück. Ueber sein auf den verschiedensten Gebieten so erfolgreiches Wirken wurde im „Kl.-L." gelegentlich seines 75. Geburtstages (No. 21, 1905) ausführlich berichtet. Das Bedürfnis nach mehr Ruhe ist die Veranlassung, dass der greise Meister sein Amt jetzt niederlegt. Radeckes Leben ist bisher nur Mühe und Arbeit gewesen. Unter seiner Leitung wurde der Lehrplan des Instituts nach jeder Richtung hin ausgebaut und die Schülerzahl vermehrt. Eine vom Akademischen Verein Organum ins Leben gerufene Stiftung trägt seinen Namen, die Zinsen des gesammelten Kapitals kommen den Studierenden des Instituts als Stipendien zu gute. Radeckes Name wird für alle Zeit mit dem Institut verknüpft bleiben. Zu seinem Nachfolger ist der Dozent an der hiesigen Universität Prof. Dr. Hermann Kretzschmar berufen. Auch über ihn und seine künstlerische Bedeutung ist in diesen Blättern (No. 19/20, 1903) bereits eingehend gesprochen worden. Seit zwei Jahren bekleidet Professor Kretzschmar in Berlin die Stelle eines Universitätsprofessors. Von seinen mannigfachen Schriften sind seine „Musikalischen Zeitfragen" und sein „Führer durch den Konzertsaal" besonders populär geworden.

Vom Senat der Königl. Akademie der Künste in Berlin, Abteilung für Musik, wird auf den Preis der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung für das Jahr 1908 hingewiesen, zu dem die Anmeldungen bis zum 1. Mai 1907 einzureichen sind. Die Preisaufgaben bestehen in einer achtstimmigen Vokal-Doppelfuge (deren Hauptthema nebst Text gegeben wird), einer Ouverture für grosses Orchester und einer durch ein entsprechendes Instrumentalvorspiel einzuleitenden dramatischen Kantate für drei Stimmen mit Orchesterbegleitung (auf gegebenen Text). Der Preis beträgt 4500 Mk. Die (in Deutschland geborenen oder erzogenen) Bewerber dürfen das 28. Lebensjahr noch nicht überschritten haben und müssen ihre Studien auf einer der zur kgl. Akademie gehörigen Lehranstalten für Musik oder im Stern'schen, Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin oder im Konservatorium in Köln gemacht haben.

Professor Hugo Mund, der bekannte Gesangspädagoge, siedelt am 1. April von Hannover nach Dresden-Neugruna über.

Mitteilung. Die in letzter Zeit an die Interessenten versandte Schrift: „Die Altersversicherung und die Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen", welche über den Stand meiner in Sachen der Altersversicherung seit 1903 geleisteten Arbeiten berichtet, ist kostenlos von mir zu beziehen.

Anna Morsch.

Bücher und Musikalien.

Mario Ferrari: „Piccola Suite" per Pianoforte.
M. Enrico Bossi, op. 124 „Miniatures" pour Piano.
Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

Das erstgenannte, sehr ansprechende Werk des uns bisher unbekannten Komponisten besteht aus 4 Sätzen: Vecchio Minuetto, Barcarola, Serenata und Capriccio. Gleich das Minuetto führt sich stimmungsvoll, formenklar und dem „Vecchio" entsprechend mit kontrapunktischer, aber fliessender Stimmenführung zu der hübsch erfundenen Melodie ein. Die Barcarola baut sich über einer ausdrucksvollen Kantilene mit reicher dynamischer Abstufung auf, die Begleitung ist vielgestaltig und durchweg fesselnd. An etwas zu grosser Ausdehnung leidet die Serenata mit ihrem an und für sich originellen Motiv, verschiedene harmonische Härten wirken besonders bei den Uebergängen und Abschlüssen störend. Ausserordentlich reizvoll und pikant ist dagegen das Capriccio, voll Scherz und Laune durch seinen wiederholten witzigen harmonischen Wechsel und den dynamischen subito's von ff zu pp, dazu der kleine, stille Mittelsatz, der mit weichen Glockentönen in die prickelnde Lebensfreude hineinklingt. Die Stücke sind durchweg von nur mittlerer Schwierigkeit und können warm empfohlen werden.

Die „Miniaturen" von Bossi, 8 kleine Stücke in Einzelheften reihen sich den früher besprochenen Jugendwerken des Komponisten würdig an, es ist wieder exquisite Feinkunst, die er uns bietet. Obgleich ohne technischen Schwierigkeiten, stellen die Stückchen durch ihre reiche Harmonik, durch ihren tiefen musikalischen Gehalt grössere Ansprüche, als jugendliche Spieler, resp. Anfänger zu erfüllen vermögen, und verlangen zu rechter Ausführung einen feinfühligen Interpreten. Es wäre schwer, unter den einzelnen Stücken, die sich: Bluette, Chitarrata, Nuit étoilée, Romance, Ländler,

Sur les Vagues, Consolation und Danse exotique betiteln, eine Auswahl zu treffen, da sie alle voll intimer Schönheit und Feinheit sind und jedes durch seinen besonderen Stimmungsgehalt anziehend und fesselnd wirkt. Sie bedürfen keiner besonderen Empfehlung, da sie sich selbst genügend empfehlen.

Oswin Keller, op. 15 „Waldszenen“. 6 instruktive Stücke.

P. Pabst, Leipzig.

Eine Reihe sehr hübscher und flotter Vortragsstückchen für unsere klavierspielende Jugend, die, wenn sie sich über die Elementarstufen hinausgearbeitet und schon etwas Fingergeschmeidigkeit erworben, ihre Freude an den originellen und anmutigen Tonstückchen haben wird. In munterem Marschtempo „Aufbruch“ beginnt das Werk, um dann, als der Wald die Wanderfrohen aufgenommen, verschiedene Stimmungsbilder zu zaubern, „Waldesfrieden“ zunächst, mit einem sinnig ansprechenden Hauptmotiv, dann „Waldbächlein“ und „Waldvögelein“, beide charakteristisch mit hübscher Tonmalerei, das letzte ein besonders anziehendes Sätzchen. Dazwischen erklingt ein fröhliches „Jagdlied“, zum Schluss der „Abschied vom Walde“. Das ganze Werk ist von einem gesunden und natürlichen Empfinden erfüllt und fügt sich, da ihm auch viele instruktive Züge eigen, trefflich in den Unterrichtsplan ein

Th. Kauffmann: „Sechs Kinderstücke“. 2 Hefte.

Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Freundliche, verwendbare, dazu kurze Stückchen, gut gearbeitet, wie sie unsere kleinen Schüler gern spielen mögen. Besondere Freude werden sie an dem munteren „Reigen“, dem „Im Walde“ mit seinen Hörnern und Echo und dem „Märchen“ haben, das letzte dürfte auf sinnige Kinder speziell anregend wirken. Zur Belebung des Unterrichts ist das Werkchen sehr zu empfehlen.

Amadeus Wandelt, op. 22 „Schmetterling“.
„ „ op. 23 „Puppen-Polka“.

Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

In op. 22 „Schmetterling“ wird ein feines, charakteristisches Vortragsstückchen mittlerer Schwierigkeit geboten, dessen flüssiges Passagenwerk eine einschmeichelnde Melodie trägt, die auf klangvollen Harmonien ruht. Gut ausgeführt mit leichter Hand und zartem Anschlag — das Stück bringt nur geringe dynamische Steigerungen —, dürfte das kleine Werk von bester Wirkung sein und sich nach instruktiver und geschmackbildender Hinsicht trefflich zur Einstudierung eignen. — Opus 23 „Puppen-Polka“ ist, wenn auch einfacher und technisch leichter, ein gleichfalls hübsch erfundenes und flott geschriebenes Werkchen mit seinen kleinen Achtelmotiven, die bald im Sopran, bald im Bass erklingen. Ein kurzes, ruhig singendes Trio unterbricht das neckische Spiel, das jedoch rasch wieder einsetzt und in ununterbrochenem Fluss dem Ende zueilt. Auch in diesem Stück verbindet sich das Nutzbringende mit dem Anregenden und Erfrischenden.

August Klughardt, op. 72. Drei Klavierstücke.
1. Grossmütterchen spinnt.
2. Grossmutter erzählt Märchen.
3. Wie Grossmütterchen tanzt.

H. Oppenheimer, Hameln.

Der Komponist hat es trefflich verstanden in kleinem Rahmen allerliebste, vom Zauber einer entschwundenen Zeit umwobene Genrebildchen zu schaffen. Es ist Stimmung in diesen zierlichen Passagen des ersten Stückes, über die altmodische Weisen, bald mit leisem sentimentalen Anflug, bald in feierlicher Grandezza erklingen. Das „Märchen“ kann uns eine ganze Geschichte erzählen, wie holder Spuk tauchen die Gestalten in geheimnisvollen Rhythmen auf, um ebenso rasch zu verschwinden. Ganz reizend ist Grossmütterchens „Langsamer Walzer“, eine ruhige graziöse Melodie, zu der sich die Gestalten in gezierter Galanterie bewegen. Das ganze Werkchen hat etwas ungemein Anheimelndes und wird sicher Vielen eine freundliche Stunde bereiten.

Anna Morsch.

Ludwig Thuille, op. 37. Zwei Klavierstücke.
(No. 1. Threnodie. No. 2. Burla).

Fr. Kistner, Leipzig.

Beide hier angezeigten Klavierstücke des unlängst hingeschiedenen trefflichen Münchener Tonsetzers Ludwig Thuille sind leidenschaftlichen und stürmischen Charakters, von kräftiger Erfindung und subtiler, nobler Ausführung, die sich besonders in schönen und nachhaltigen Gegensätzen gefällt und dadurch eigenartig wirkt. Die „Threnodie“ kann auch bis zu einem gewissen Grade als sehr förderliche Triolenstudie für die linke Hand angesehen werden. Die Burla ist ein lebendiges, höchst kapriziöses Stück von scharf ausgeprägter Rhythmik und packender Steigerung in Stimmung und Ausdruck, als Vortragsstück sehr vornehmer Gattung trefflichst geeignet. Es wird sich empfehlen, beide Stücke Thuilles in Repertoir und Unterrichtsmaterial aufzunehmen.

Eugen Segnitz.



Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die Oberstufe.

J. Rheinberger, op. 183 No. 5. „Impromptu“. Fr. Kistner, Leipzig. Pr. Mk. 1,—

Ph. Scharwenka, op. 50. „Scherzo“. Praeger & Meier, Bremen. Pr. Mk. 2,—

A. Jensen, op. 44 No. 2. „Die Zauberin“. Ries & Erler, Berlin. Pr. Mk. 1,50

W. Kienzl, op. 46. „Dichterreise“. Heft I. Bote & Bock, Berlin. Pr. Mk. 4,—

Meinungs-Austausch.

Der Meinungsaustausch über das „B-H“ weicht nach den letzten Publikationen bedenklich von der Kernfrage ab und verzettelt sich in Seitensprüngen und persönlichen Anschauungen über Unterrichtsfragen. Gehen wir einmal auf den Ursprung zurück. Herr Riemann fasste die Frage „B oder H“ zunächst rein historisch, er wollte einen durch jahrhundertelangen Schlendrian entstandenen Fehler unserer Notennamen-Bezeichnung ausrotten und die ursprüngliche Benennung eingeführt wissen. Er streift dabei das praktische Gebiet, indem er auf eine angebliche Verwirrung, die bei den abgeleiteten Tönen bestehen soll, hinweist. Fräulein Langreuter stellt sich ganz auf den praktischen Boden der Unterrichtslehre, rügt die störende Doppelbenennung des Schriftzeichens „♭“ und des Tastennamens „B“ und wünscht bei einer geplanten Umgestaltung diesen störenden Punkt mit ins Auge gefasst zu sehen. Statt sachlicher Erörterung dieser beiden Kernpunkte verliert sich die Fortführung der Debatte in persönlichen Anschauungen über Elementarlehren und nimmt einen garnicht gerechtfertigten gereizten Ton an. Ich möchte darum den Versuch machen, die wichtige Frage wieder auf ihren Ausgangspunkt zurückzuführen und meinerseits eine Ansicht äussern. Ich stehe im Prinzip auf Herrn Riemann's Seite, wünschte das unmotivierte „H“ durch „B“ ersetzt, habe aber, aus fortgesetztem Sondieren, die Ueberzeugung gewonnen, dass dieser Wunsch wenig Entgegenkommen bei den Musikern findet, weder bei den ausübenden und lehrenden, noch bei den Wissenschaftlern und Historikern. Und ohne kräftige Unterstützung seitens einer Korona von Musikern dürfte ein Appell bei zuständiger Behörde ungehört verhallen! — So, meine ich, müssen wir heute noch — denn Ansichten wandeln — resignieren und das ominöse „H“ in Würde weiter tragen. Aber nach der praktischen Seite liesse sich doch mit Leichtigkeit eine Abhilfe schaffen. Zwar die herrschende Konfusion: vierfache Benennung der doppelten Erniedrigung, von der Herr Riemann sprach (vgl. Kongressbuch S. 106), ist mir in meiner 40jährigen Tätigkeit nie entgegengetreten, wir sagen und schreiben doch fast ausnahmslos: H, Be, Doppelbee (Bes, Heses habe ich nie gehört), trotzdem wäre es erwünscht, die störende Doppelbenennung: Tastennamen und Schriftzeichen, aus der Welt zu schaffen. Und das könnte auf die einfachste Weise geschehen. Seien wir fortan konsequent und benennen die Ableitungen des „H“ genau so wie die der anderen Töne, also H, Hes, Doppelhes. Damit hätte das kleine historische Ungetüm „H“, mit dem wir uns vorläufig noch abfinden müssen, wenigstens eine logische Einordnung in unsere Nomenklatur gewonnen, und die Doppelbenennung wäre mit einem Schlage aus der Welt geschafft. Ich schlage also vor: Jeder Lehrer und jede Lehrerin lehrt von heute ab: H, Hes, Doppelhes, jedes neue theoretische Lehrbuch tut desgleichen, fügt vielleicht für die erste Zeit noch in Klammern hinzu (früher Be, resp. Doppelbee).

Ein Kongressbesucher.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Die Musikgruppe Hamburg veranstaltete am 29. Januar zum Besten eines „Heim für Musiklehrerinnen“ einen Gesellschaftsabend. An demselben kam unter Kapellmeister Max Fiedler's Leitung und unter ausschliesslicher Mitwirkung von Herren und Damen der Gesellschaft, die sich in Anerkennung unserer Bestrebungen in den Dienst der guten Sache stellten, sowie des philharmonischen Orchesters Sullivan's Operette „Der Mikado“ zur Aufführung. Ein Souper und Ball bildeten den Beschluss des Festabends, der trotz der enormen Unkosten den recht hohen Reinertrag von Mk. 14 712,— für das geplante „Heim“ einbrachte. — Bezüglich der in No. 3 des „Kl.-L.“ erschienenen Notiz über die in der Hamburger Gruppe stattgefundene Prüfung und Erteilung von Diplomen sei noch hinzugefügt, dass die Diplome nur bei bestandenem vollen Fachexamen, Klavier und Gesang, inklusive der obligaten Fächer: Theorie, Musikgeschichte und Formenlehre vergeben werden.

Verein der Musiklehrerinnen in Wien.

Der Rechenschaftsbericht über das 18. Vereinsjahr spricht seine Befriedigung über die rege Tätigkeit und die gedeihliche Fortentwickelung des Vereins im abgelaufenen Jahre aus. In 6 Plenar-Versammlungen wurden den Mitgliedern anregende Vorträge musikwissenschaftlichen und musikalischen Inhaltes geboten, Diskussionsabende über pädagogische Fragen fanden statt, ausserdem 3 Schülerkonzerte. Zu gunsten des Pensions- und Ferialfonds war ein „Musikalischer 5 Uhr-Tee" arrangiert, der einen Reinertrag von über 2000 Mk. ergab. Für die materiellen Interessen der Mitglieder ist durch eine Kranken-, eine Unterstützungs- und eine Ferial-Kasse gesorgt. Letztere gewährt den Mitgliedern, die durch den Ausfall der Stunden in den Ferien in Bedrängnis kommen, Entschädigungen, während der Pensionsfonds, genau auf dem Grundgedanken wie die jetzt von den deutschen Musiklehrerinnen gegründete Pensionszuschusskasse basiert, den versicherten Mitgliedern die eingezahlte Prämie ersetzt. Erfreulich ist auch das Bestreben der Vereinigung, ihren Mitgliedern durch Einführung fester Honorarbedingungen eine gesicherte Lebensstellung zu schaffen. Auf Grundlage der von den deutschen Musiklehrerinnen angeregten Propaganda ist die Vorsitzende Frau Marie Schneider-Grünzweig unausgesetzt bemüht, die gleichen Prinzipien: Monatliche Honorierung, Kündigungsfrist u. s. w. bei ihren Kolleginnen durchzusetzen. Sie ist erst kürzlich durch einen Vortrag im Bunde österr. Frauenvereine über das Thema „Wirtschaftlicher Schutz für die Privatlehrerinnen" kräftig für die Sache eingetreten.

☛ *Dieser Auflage liegt ein Prospekt von **Richard Kaun, Berlin:** Verlags-Verzeichnis der Edition Kaun „Wohlfeile Band- und Einzel-Ausgaben", sowie ein Prospekt von **Max Schimmel, Berlin:** „Verzeichnis antiquarischer Werke für den Klavier-Unterricht, Katalog No. 22" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 8. **Berlin, 15. April 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Hugo Riemann's System der Harmonielehre.

Seine Bedeutung im modernen Elementarkompositionsunterricht.

Von

Dr. Hermann Wetzel.

(Fortsetzung.)

Ebenso scharf, wie uns Riemann die Grenzen der Tonalität kennen und wahren lehrt, ebenso bestimmt weist er uns auch Wege und Mittel, sie zu sprengen, d. h. zu modulieren. Modulation ist nichts als die Uebertragung der tonalen Zentrumsbedeutung von einem Klange auf einen neuen. Eine zuverlässige Modulationslehre hat diesen Vorgang genau seinem zeitlichen Eintritt sowohl, wie seinem Werdegange nach aufzudecken. Finden wir solche Aufklärung bei Richter, Jadassohn, Paul, Bussler und den andern Lehrmeistern?

Sowie sich die Klänge fortgesetzt um ein neues Zentrum als Tonika zu krystallisieren beginnen, und diese Wandlung vor Erreichung eines metrischen Schwerpunktes höherer Ordnung (4 und 8 Takt) nicht rückgängig gemacht ist, wird das Gefühl veranlasst, dieses neue Zentrum an Stelle des ersten anzuerkennen. Der Reflexion muss es dabei gelingen, die Stelle des Umspringens scharf zu bestimmen, und es gelingt auch immer, mit Hilfe der Riemann'schen Funktionszeichen genau zu sagen: dieser Klang nimmt an Stelle z. B. seiner Tonikabedeutung Subdominantbedeutung an. (T=S, d. h. Tonika wird Subdominante, d. h. ich moduliere nach der Dominanttonart z. B. von C-dur nach G-dur.) Doch auch dem gewagtesten modernen Modulieren gelingt es mit Hilfe der Funktionsanalyse auf die Spur zu kommen und zugleich den ästhetischen Wert oder Unwert des Vorgangs ans Licht zu ziehen. Mit einer Berufung auf den „Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre" müssen wir diesen Hinweis abschliessen.

Klarer, wie Riemann's System es leistet, kann, im Prinzipe wenigstens (soviel wird auch wohl unsere knappe Skizzierung gezeigt haben) „der Umfang der Mannigfaltigen sowohl, als die Stelle der Teile untereinander" nicht bestimmt werden. Und erst im Besitze einer solchen übersichtlichen Erkenntnis ist es möglich, auch systematisch Harmonielehre zu lehren, weil man nun erst mit dürren Worten zu sagen und zu erklären weiss, wie's gemacht wird. Und das ist doch das

A und O einer jeden Lehre. Der Schüler bekommt nun erst begründete Anleitungen, er tappt nicht im Dunkeln vorwärts, sich blindlings an die Hand des Lehrers klammernd. Er sieht schon, ist er nur recht unterwiesen, immer eine Strecke voraus, und kann sogar (die nötige ästhetische und intellektuelle Begabung vorausgesetzt) den ganzen Bau im Umriss überschauen, lange bevor er, mit allen Einzelheiten vertraut, selbst imstande ist, ihn mit tönendem Leben zu erfüllen.

Ein moderner Harmonieunterricht wird, weit entfernt, die Phantasie mit Aussetzen von Bässen zu lähmen und die von Haus aus Begabten bis zur leidlichen Harmonisierung eines Chorals zu bringen, — — er wird von Anfang an eine Kompositionslehre sein.

Die wird klar und überzeugend lehren, wo die Subdominante, wo die Dominante am Platze sind, sie wird das Gefühl für das Antwortsverhältnis der Harmonien auf den Symmetriestellen zu festigen suchen, sie wird jeden Schüler im Laufe etwa eines Jahres dahin bringen, eine Harmoniefolge wie die aus dem Sommernachtstraummarsche, selbst zu erfinden, nicht unbewusst, sondern einfach mit Hilfe einleuchtender Lehrregeln.

Dass Riemann selbst in der Nutzanwendung seiner Lehren durchaus nicht das letzte Wort gesprochen hat, weiss er wohl selbst am besten. Hier haben Pädagogen wie Schreyer und Knetsch weitgehende Folgerungen gezogen, deren Kenntnisnahme dem Verfasser die wertvollsten Fingerzeige für seine Lehrtätigkeit vermittelte.

Vom Nutzen dieser Neuerungen wollen wir noch weiter sprechen. Von jeher empfand man es besonders bedenklich an der Generalbassmethode, dass sie dem Schüler die Führung der wichtigsten Stimme aus der Hand nahm*). Indem ja im bezifferten Basse die ganze Harmonie-Folge vorweg genommen und festgelegt ist (gleichsam skizziert), wird der Schüler, namentlich der nur durchschnittlich begabte, geradezu verhindert, selbständig harmonisch-logisch zu denken, was in der Praxis einer schlechten Bassführung gleichkommt. Schon darin bringen Riemann's Lehrbücher einen grossen Fortschritt, indem seine Bezeichnung mit Klangbuchstaben oder Funktionszeichen an keine bestimme Stimme gebunden ist; so kann jede Stimme gegeben werden, zu der dann die drei andern zu setzen sind. Dass nun die Bezifferung imstande ist, die Bassführung z. B. bei gegebenem Alte zu bestimmen, möchten wir kaum eine besonders glückliche Fähigkeit unter den vielen, die sie hat, nennen. Der Schüler (wir haben immer den Durchschnittsschüler in erster Linie vor Augen) wird durch diese Führung nur zu leicht zum mechanischen Arbeiten verleitet. Er rechnet (anstatt zu musizieren) in seinem Innern, und damit geht der Haupt- ja einzige Zweck dieser „Theorieübungen", die Praxis im eminentesten Sinne des Wortes sind, verloren. Wozu anders kann die Einführung in den Tonsatz dienen, als die Seele, das Empfinden im Schüler wachzurufen, alles, was in ihm klingt, zu wecken und die Intensität seines musikalischen Erlebens zu stärken, das, soll es ein wirkliches Erleben sein, zugleich ein Schaffen, ein Betätigen aller in ihm ruhenden Kräfte sein muss. (Nur bei den wenigsten wird zwar die Persönlichkeit zum eigenen selbständigen Formen und Bilden vorliegen, aber gerade der Schwachen soll sich eine echte Pädagogik annehmen. Auch sie haben ein Anrecht zu tieferem Genuss unserer Meisterwerke, der ihnen aber versagt bleiben muss, wenn sie z. B. die Harmonie-Folge des Variationenthemas aus der Appassionata in ihrer typischen Einfachheit nicht einmal selbständig erlebt, d. h. frei nachgeahmt haben, wobei ihnen vielleicht erst nachher das grosse Vorbild einfiel.

*) Schon Bussler vermied in seiner Harmonielehre diesen Fehler.

(Schluss folgt.)

Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst.

Besprochen von

J. Vianna da Motta.

(Schluss.)

Von dem reichen Inhalt eine Idee zu geben, ist äusserst schwierig, weil man ihn nicht in allgemeine Rubriken fassen kann, es kommen die mannigfaltigsten Fragen dabei zur Sprache. „Beiträge zur Grundlegung der Aesthetik" nennt der Verfasser sein Werk und erklärt, dass es noch kein

vollständiges System bietet, da auch Empfindung, Gefühl und Urteil eine ähnliche Behandlung erfahren müssten, um ein Ganzes zu geben. Einzelne, besonders wichtige Punkte werde ich hervorheben, woraus man die Bedeutung des Werkes ersieht. Jeden Musiker werden seine Ausführungen über das Verhältnis des Wortes zur Musik fesseln, und viele könnten daraus lernen für die Wahl von Texten für die Komposition und die Art der Verarbeitung. Wenn er dabei wieder die Inkonsequenz Wagner's betont, der theoretisch die Dichtung als die herrschende Kunst im Musikdrama ansah, praktisch aber, und mit dem schönsten Erfolge, der Musik diese Stellung gab — ein Irrtum, der viel verbreitet und den leider auch Storck in seiner so vortrefflichen Musikgeschichte teilt —, so kann man ihn nicht besser widerlegen, als wie Glasenapp es in seiner schönen Monographie über Siegfried Wagner getan, nämlich mit dem Faustzitat: „Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen.“ Wenn Wagner von der Dichtung im Gesamtkunstwerk spricht, meint er nicht die Wortkunst, sondern das Drama, die Handlung. Genau wie Wallascheck die Entstehung der Sprache schildert: innerlich entsteht erst der Komplex der Szene, dann erst entstehen Sätze zu ihrer vollständigen Darstellung — ebenso entsteht die dramatische Dichtung bei Wagner. Man kann also nicht gut sagen, er mache eigentlich den „Text zur Musik“, sondern höchstens den „Text zum Drama“. Sagt doch Wallaschek auch in so hübschen, treffenden Paradoxen, die Sprache ist eher da als die Worte (da die Mimik eine Mitteilungsform, Sprache ist), die Musik eher als die Töne (da es Rhythmen gab ohne Melodie). Denn das Allgemeine entsteht immer zuerst, dann das Besondere, in jeder Art des Ausdrucks.

Von grosser Tragweite ist der Satz: das Ganze ist etwas anderes als die Summe der Teile. So wie das Wort nicht bloss die Summe der Buchstaben, der Satz nicht bloss die Summe der einzelnen Worte, der Wald nicht nur die Summe der Bäume, so auch ist eine Melodie nicht nur die Summe der einzelnen Töne, sondern das einheitliche Bild derselben. Es hat weitreichende Folgen, dieses Prinzip überall zu verfolgen. Z. B. erklärt es sich daraus leicht, warum eine Passage, deren einzelne Teile der Spieler durch Uebung beherrscht, doch nicht gleich im ganzen gelingt, wenn er nur die einzelnen Teile zusammenfügt, sondern es muss dann ein neues Studium beginnen, um eben das Ganze zu beherrschen. Auch dem Hörer wird es sehr deutlich bewusst, ob der Spieler einzelne Teile spielt, oder das Ganze in seinem Geiste zusammenfasst. Dies wäre vom kleinsten Satz bis zu den grössten Dimensionen, dem Aufbau einer Sonate oder einer Symphonie zu verfolgen.

Seiner Kritik des sogenannten „horizontalen Hörens“, einem der modernsten Begriffe, stimme ich vollkommen bei: „Harmonie ist ihrem Wesen nach nicht etwas der Melodie fremdes, sie ist ihr Wesen selbst und umgekehrt.“ Gewiss, kein Mensch kann die Melodie erfassen, ohne zugleich instinktiv die Harmonie mitzuempfinden, das Verständnis einer Melodie hängt ab von dem Verständnis ihrer Harmonie. Wenn nun mehrere Melodien zugleich erklingen, so kann man nicht dabei auf deren objektiv erklingende Harmonie verzichten, da das Verstehen der Melodie ebensowohl eine simultane Geistestätigkeit erfordert, wie das der Harmonie. „Die Theorie vom horizontalen Hören verdient eine vertikale Kritik“. Von hier aus lässt sich in modernen Kompositionen schärfer unterscheiden, was wirkliche Kakophonie ist, was berechtigte Dissonanz.

Unter seinen Ideen über den Musikunterricht sind manche, über die man lächeln muss, aber auch viele beherzigenswerte und aufklärende. Es würde zu weit führen, sie hier durchzunehmen, es genügt, darauf hinzuweisen, dass Pädagogen hier viel Anregendes finden werden.

Nur noch einen bedeutenden Abschnitt möchte ich erwähnen. Ribot hat die Lehre aufgestellt, dass es drei verschiedene Vorstellungstypen gibt. Wenn man sich die Dinge der Aussenwelt vorstellt, so haben einige Menschen ein Gesichtsbild, andere ein Gehörsbild, andere ein Bewegungsbild. Wallaschek macht die Anwendung auf die Musik. Manche Menschen bringen die Musik unwillkürlich in Verbindung mit Gesichtsbildern (Landschaften u. s. w.), andere verbinden sie mit Bewegungsvorstellungen (die reichhaltigste Klasse)[1]), noch andere stellen sie sich nur als Klang vor, „ein inferiorer Typus, von dem man sagen könnte, dass er statt der Musikvorstellung nur eine blosse Tonvorstellung besitzt.“ Zu letzteren gehören die formalen Aesthetiker, zu den beiden ersten die Programmmusiker. Ausschliesslich gehört kein Mensch nur dem einen Typus an, aber jeder hat besondere Neigung zu einem der drei.

Sonderbarerweise aber verwirft der Verfasser die Gefühlsästhetik ebenso wie die formale unter folgender Begründung: Die Musikvorstellung ist rein subjektiv, Musik veranlasst Vorstellungen oder Gefühle, aber den Inhalt muss der Hörer geben, der sie aus der Fülle seines Bewusstseins weiter ausstattet. Diesen Gedankengang hat R. Batka (Kunstwart, XIX, 11) sehr gut widerlegt. Es genügt ja die Beobachtung, dass in einer grossen Anzahl von Menschen durch dieselbe Musik ähn-

[1]) Die Bewegungen des Spielers sind ein Ausdruck seiner innersten Gefühle. „Vor allem sind sie nicht ein dem musikalischen Ausdruck fremdes Element, denn Bewegung ist alles in der Musik.“ „Zum Musikgenuss gehört die Wahrnehmung der Persönlichkeit, die musiziert.“ „Wem Musik nicht Seele und Ausdruck ist, der will auch den Musiker nicht sehen.“ Gute Kritik der Spielerei mit unsichtbarem Podium.

liche Vorstellungsreihen erweckt werden. „In irgend einer Weise muss also der Eindruck dem Ausdruck entsprechen“.

Aber selbst wo er irrt, ist Wallaschek noch anregend. Möge jeder selbst sich vom reichen Inhalt seiner Bücher überzeugen.

Petition der Musik-Sektion des A. D. L.-V.

Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Der Vorstand
der Musik-Sektion des Allgem.
Deutschen Lehrerinnen-Vereins,
Verband
der deutschen Musiklehrerinnen.

Betrifft: Petition wegen
Hebung des Musik-Unterrichts-
wesens.

An den
Minister der geistlichen, Unterrichts-
u. Medizinal-Angelegenheiten,
Herrn Dr. von Studt, Excellenz.

Eurer Excellenz

beehren sich die Unterzeichneten gehorsamst die Bitte zu unterbreiten, in Preussen die baldige Einführung dringend notwendiger Reformen ins Auge fassen zu wollen, wie dieselben vom Königlich Sächsischen Ministerium des Innern neuerdings in Angriff genommen sind. Zu diesem Zwecke wäre gegebenenfalls eine vorberateude Kommission unabhängiger, im Jugendunterricht erfahrener Fachleute einzuberufen, unter Berücksichtigung des unterzeichneten Verbandes.

Die Musik-Sektion des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins hat Eurer Excellenz bereits im Jahre 1901 in Gemeinschaft mit 2000 Musiklehrern und -Lehrerinnen eine Petition unterbreitet, in der um Einführung einer staatlichen Prüfung für diejenigen Personen gebeten wurde, die Musikunterricht erteilen wollen oder ein Musikinstitut (Konservatorium, Musikschule, Musikseminar etc.) zu gründen oder zu leiten beabsichtigen.

Die Unterzeichneten wiederholen daher ihre Bitte und versprechen sich eine wesentliche Hebung des jetzigen Tiefstandes im Musikunterrichts-Wesen

1. durch Errichtung staatlicher Prüfungsstellen, an denen die Examinanden einen musikalisch-pädagogischen Befähigungsnachweis zu erbringen hätten und dagegen ein Zeugnis erhielten;
2. durch staatliche Konzessionierung nur solcher Musikinstitute, deren Leiter und Lehrer den betreffenden Befähigungsnachweis erbracht haben.

Als gegebene Prüfungsstelle erscheint uns in erster Linie die Königliche akademische Hochschule für Musik, Abteilung für ausübende Tonkunst in Berlin. Es würde dort mit relativ geringen Mitteln ein Seminar zu errichten sein, wodurch der jetzt vorzugsweise auf Erziehung ausübender Musiker gerichtete Bildungsgang auch dem musikalischen Lehrberuf mehr gerecht werden könnte. Ausserdem wäre es wünschenswert, in verschiedenen Provinzen Prüfungsstellen zu errichten, wo auch anderweitig seminaristisch Vorgebildete ein Examen ablegen könnten.

Begründung:

Da der Musikunterricht bis jetzt Privatsache jedes Einzelnen ist, das Laienpublikum aber nicht genügend urteilsfähig gegenüber der Befähigung des Lehrers ist, so sehen die Unterzeichneten eine grosse Gefahr, sowohl in ideeller wie in wirtschaftlicher Hinsicht in der massenhaften Errichtung von Musikschulen und Konservatorien durch Unberufene.

Unzählige dieser Schulen verdanken ihre Existenz lediglich der Spekulation ihrer Begründer.

Das Publikum wird durch geschickt gehandhabte Reklame und die Vorspiegelung gründlicher und billiger Ausbildung getäuscht, und den besser vorgebildeten Privatlehrern werden durch solchen unlauteren Wettbewerb die Schüler und damit der Einfluss auf die allgemeine Musikpflege entzogen.

Die Unterzeichneten sind der Ueberzeugung, dass die musikalische Erziehung ein integrierender Teil der gesamten Erziehung und ein überaus wichtiger Faktor der Allgemeinbildung ist.

Sie geben sich deshalb der Hoffnung hin, dass auch der preussische Staat, in ähnlicher Weise, wie es bereits in England durch die obligatorische Einführung der Tonic-sol-fa, Schulgesang-Methode geschehen ist, einen entscheidenden Einfluss auf die Hebung der Musikpflege in Deutschland zu gewinnen und auszuüben suchen wird.

Der Vorstand
der Musik-Sektion des Allgem. Deutschen
Lehrerinnen-Vereins,
Verband der deutschen Musiklehrerinnen:
I. A.
Sophie Henkel,
I. Vorsitzende,
Helene Lange,
I. Vorsitzende des Allg. D. Lehrerinnenvereins.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Gegen Schluss der Saison entfaltete nnn anch die Königliche Oper eine eifrigere Tätigkeit. Znnächst brachte sie als Fastuachtsfeier eine Neueinstudierung von Verdi's „Falstaff". Wenn es doch nur noch irgendwo einen so geistreichen Karneval gäbe, dass dieses Werk dafür die geeignete Gabe wäre. Oder vielleicht wäre es auch dann nicht das Richtige. Man würde wohl gerade im Leben dann die Gelegenheit, bis aufs letzte ans sich heranszugehen, schmerzlich vermissen und schliesslich das geistreiche Spiel als ein Spielen mit Geist empfinden. Man mnss alt sein, um ein solches Werk zu schaffen, abgeklärt. Man muss das „nichts Menschliches ist mir fremd" des Horaz nicht mit würdevoller Milde, sondern mit glücklichem Lächeln sageu können. Denn darin liegt der wunderbare Humor dieses Werkes, dass bei der Schlusserkenntnis, dass alle gefoppt seien, keiner sich über diese Tatsache ärgert, sondern alle dahin kommen, sich des lustigen Streiches zu frenen, dessen Opfer er geworden ist.

Es gibt in der ganzen Musikliteratur kein Werk, auf das die Bezeichnnng „Kaviar für's Volk" so passt, wie gerade für Verdi's „Fallstaff". Und auch der Kenner wird froh sein, dass er sich nicht von Kaviar zu ernähren braucht. Aber so gelegentlich einmal diesen kostbaren Leckerbissen in allerfeinster Qualität vorgesetzt zu bekommen, ist ein erlesenes Vergnügen. Ich machte übrigens hierbei die Erfahruug, die man eigentlich nur der Geistreichheit und dem Witze gegenüber macht. Trotzdem ich in den sechs Jahren, seitdem ich zum letztenmal den „Falstaff" gehört habe, niemals znm Studium der Partitur oder auch nur des Klavierauszuges gekommen bin, war mir doch alles bis ins einzelue in Erinnerung geblieben. Geistreiches Spiel, köstliche Einfälle und als bestes über dem Ganzen die Lebenseinstimmung wahrhaften, goldigen Hnmors.

Die Aufführung in der Königlichen Oper war sehr gut, wenn auch für meinen Geschmack nicht vornehm genug. Zu sehr auf derbe, lärmende Lustigkeit angelegt, zu wenig feines, bewusst geistreiches Spiel. Gerade bei Verdi, der so viel deutschem Wesen Verwandtes hat, sollte man diese köstliche Eigenschaft romanischer Kunst — das bewusste Kunstspiel -- nicht vermissen müssen. Es lag vielleicht an Richard Stranss, der gar zu sehr auf Vereinheitlichung, auf Zusammendrängung zn einem geschlossenen Ganzen hinarbeitet, wo doch dieses Werk gerade durch die Fülle des Details, durch die Liebe zur Einzelheit so kostbar wirkt. Auch die bei Strauss üblich gewordene Beschlennigung der Zeitmasse wirkte zu ungünstig. Aber, wie gesagt, alles in allem war der Eindruck ein vorzüglicher. Es wurde vor allem musikalisch korrekt gesungen, was gegenüber der ausserordentlichen Schwierigkeit der Singstimmen sehr viel bedenten will. Nur die grosse Schlussfuge hätte ich mir feiner ziseliert gewünscht; da war es nicht mehr gut möglich, die Linien zn verfolgen. Durch diese musikalische Korrektheit wirkte vor allem Frau Herzog, die die Rolle der Alice Ford übernommen hatte. Neben ihr glänzte unter den Damen Frau Götze (Fran Quickly) als einzige unter den Mitwirkenden, die den Ton bewussten komischen Spiels mit einem leisen Anflng von Karikatnr zn treffen wusste. Fräulein Rothauser bleibt in letzter Zeit ihren Rollen gesanglich alles schuldig. Den eifersüchtigen Gatten saug Herr Hofmann schier allzn charakteristisch. Jedenfalls sollte er bei der grossen Eifersuchtsszene im zweiten Akt nicht in den Stil des Othello verfallen, sondern sich immer bewnsst bleiben, dass er in einem Lustspiel mitwirkt, dass es gerade bei dieser romantischen Formknnst darauf ankommt, den Stil des Ganzen zu wahren. Hervorragend war Bachmann als Falstaff. Das ist eine Leistung von köstlichem Humor, und der Sänger versteht es auch, die geistige Ueberlegenheit, die sich der dicke Ritter Hans aus seinen besseren Tagen in seinen massigen Zustand hinübergerettet hat, ohne alle Aufdringlichkeit herausleuchten zu lassen. Ich würde es um so mehr bedanern, wenn dieser Künstler uns in der Tat im Herbst verlassen sollte, weil er in der letzten Zeit anch stimmtechnisch wieder besser geworden. So machte sich in dieser Rolle die gaumige Tonbildung gar nicht bemerkbar. Bachmaun hat es gar nicht nötig, sich im Ton zu übernehmen, wodnrch ja gerade jenes Ueberziehen des Gaumens und damit die Unverständlichkeit seiner Anssprache kommt. Seine von Natnr gewaltige Stimme trägt so viel besser und weiter.

Verdi's „Falstaff" hat in der gesamten Opernliteratur die schwerste Konkurrenz zu bestehen, da das Werk inhaltlich Nicolai's „Lustigen Weibern" gleich ist. Es wird niemand wünschen, dass dieses köstliche Lustspiel auch nnr im geringsten Masse seine Bedentnng im Spielplan verliert. Verdi's „Falstaff" ist jenem wirklichen Lustspiel gegenüber durchaus Charakterstudie, als Ganzes eine Gabe für mnsikalische Feinschmecker. Gerade darum sollte aber die Königliche Oper das Werk nie mehr ganz ans ihrem Spielplan verschwinden lassen; denn sie kann sich auch unpraktische Dinge gelegentlich leisten.

Derselbe Wunsch gilt gegenüber einer zweiten

Neueinstudierung, die allerdings wie eine Neuaufführung wirkte, da Alexander Ritter's einaktige Oper „Der faule Hans“ schon seit vielen Jahren aus dem Spielplan verschwunden ist. Jetzt war sie geradezu zeitgemäss, obwohl das Werk des 1896 verstorbenen Komponisten schon zwanzig Jahre alt ist. Hat doch eben wieder einmal die deutsche Kraft gezeigt, dass sie zwar „geduldig, still und träge ist und ihr Zorn erst spät und zögernd rege“ wird. „Hat sie sich aber aufgerafft — —“, so schafft der „Furor teutonicus“ unerhörte Taten, wie der faule Hans. Faul? nun ja! Was die Leute so faul nennen. Er hat eben noch nichts in der Welt gesehen, was sich nur lohnte, aufzustehen. Nicht, dass er blasiert wäre. Aber es scheint ihm viel schöner, im Gras zu liegen, in den Himmel zu schauen, zu träumen, als sich in allerlei Ritterspiel und gesellschaftliche Formtuerei zu erproben. Da er nun allen Ernstes seinen darob erbosten Vater bittet, es doch einmal mit des „entarteten“ Sohnes Lebensweise zu versuchen, lässt ihn der ergrimmte Alte im Burghof an einen Eichpfahl schmieden, zu allgemeinem Spott. Denn fürderhin will er von diesem aus der Art geschlagenen Sohn nichts wissen; Graf Hartung hat ja übrigens noch sechs, die gut eingeschlagen sind. Hans erträgt schliesslich auch das, da es der Vater befiehlt. Aus der Art aber, wie er einen Knecht abschüttelte, der etwas voreilig ihn antastete, spritzt das Edelblut heraus. Und wenn wir die spottenden Mägde auseinander stieben sehen, als der wie ein Hund Gefesselte knurrt, wundern wir uns, dass nur sein Bruder Ralf, der Sänger, das Gefühl hat, dass Hans nur ein durch die Unfreiheit eines zwecklosen Lebens Gebändigter ist.

Da bricht der Dänenkönig mit seinen Riesen ins Land. Vor den Ungefügen muss alles weichen; die befehdete Königin aber sucht ihre letzte Zuflucht auf Graf Hartungs Schloss. Indes auch seine Mannschaft wird zurückgeschlagen. Ihren König an der Spitze, dringen die Riesen ins Schloss ein. Des Grafen Schwert zersplittert beim ersten Streich. Da endlich ist für Hans, der die ganze Zeit über in den Anblick der schönen Königin versunken war, die Stunde gekommen. Mit gewaltigem Ruck sprengt er die Fesseln und schlägt mit dem Eichblock, an den er gefesselt war, die Riesen nieder. Und auch draussen auf dem Schlachtfeld wandelt sich unter seiner Führung die Niederlage in Sieg. Die Königin bietet dem Retter die Hälfte ihres Landes. Aber Hans ist nun auch im Begehren nicht mehr faul, heischt für sich die Königin selber, die mit innerlich frohem Herzen dem Helden die Hand reicht.

Ein echt deutsches Spiel voll Ernst und Humor, sinnig und derb, aber immer kräftig und „unkompliziert“. Die Musik gehört zum besten, was in Wagner's Bann entstanden ist. Ritter hat Stilgefühl und wählt für kleineren Inhalt kleinere Formmasse. Dabei hat er Freude an Tonschönheit und dabei doch Kraft zu charakterisieren. Nicht an der Einzelheit bleibt er haften, sondern gestaltet in grossen Zügen. Neben Peter Cornelius steht dieser Künstler gleichberechtigt und leider gleich wenig gekannt im Weimarer Kreise.

Der Aufführung im Königlichen Opernhause fehlte leider, durch Krankheit behindert, unser Ernst Kraus, für den die Rolle des Hans wie geschaffen ist. Herr Pennarini aus Hamburg ist ein trefflicher Künstler, aber so gar nicht deutsch. Statt verträumt ist er weichlich, und eine gewisse Nervosität steckt in allen seinen Darbietungen. Knüpfer als Graf war natürlich gut; Herr Sommer als Sänger Ralf kurzatmig und säuselnd wie immer; Fräulein Rose als Königin farblos, — leider auch wie immer. Die übrigen Rollen, obwohl noch ein Dutzend Solokräfte dafür nötig sind, traten nicht hervor. Aber sie schlossen sich zu einem guten Ganzen zusammen, denn Richard Strauss leitete das Werk seines Lehrers mit liebevoller Hingabe.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes. Am 16. März fand in Braunschweig am Konservatorium des Herrn Direktor Ernst Wegmann die 2. Prüfung statt. 6 Zöglinge des Seminars, die Damen Hildegard Schreiber, Anna Nahde, Elfriede Singelmann, Marg. Sievers, Käthe Bieler, Elis. Hahn, ferner Elisabeth Riecke, Schülerin des Seminars von Frl. Agnes Kuhls, Göttingen, unterzogen sich der Prüfung und erhielten sämtlich das Zeugnis der Reife, die beiden ersteren, welche die Prüfung im Gesang ablegten, mit dem Prädikat „Mit Auszeichnung bestanden“, die übrigen mit „Sehr gut“ und „Gut“. Die Themen des Prüfungsaufsatzes lauteten u. a.: „Robert Schumann und seine Beziehungen zum Kunstlied“, „Johannes Brahms und seine Eigenart“, „Die Entwickelung des Oratoriums“, „Beethoven als Sonatenkomponist“ u. s. w. Themen der Klausurarbeiten: „Beschreibung der Atmungsorgane, des Atmungsweges und der Atembewegungen beim Singen“, „Welche Arm- und Fingerbewegungen, welche Bewegungen der Fingermuskeln finden beim Spielen der A-dur-Tonleiter statt?“ und ähnliche. Als Prüfungskommissare fungierten die Herren Professoren Xaver Scharwenka und Martin Krause und Frl

Anna Morsch, sämtlich aus Berlin. — Am 22. März fand am St. Ursula-Konservatorium hier, Direktor Eduard Goette, die Prüfung von Frl. Epping statt, sie erhielt das Reifezeugnis mit dem Prädikat „Sehr gut". Aufsatzthema: „Die Entwicklung des Klaviers". Als Prüfungskommissare fungierten Professor Gustav Kulenkampff und Frl. Anna Morsch. — Zu den am 26. und 27. März am Stern'schen Konservatorium hier, Direktor Prof. Gustav Hollaender, stattfindenden Prüfungen hatten sich 14 Zöglinge gemeldet, von denen 12 Reifezeugnisse erhielten mit dem Prädikat „Sehr gut", „Gut" und „Genügend". Es waren die Damen Gabriele Hausburg, Thekla Lehnert, Marg. Weiner, Hildegard Werkmeister, Minni Schönfeld, Hermine Correns, Frieda Ernst, Annemarie Frenkel, Else Grams, Gertrud Hensel, Virginia Hornung und Auguste Eberlin. Das gemeinsame Thema des Prüfungsaufsatzes lautete: „Die Entwicklung des Klavierstiles und der Klaviertechnik seit Beethoven." Klausurarbeit: „Der Akkord als technisches Uebungsmaterial." Als Prüfungskommissare fungierten: Prof. G. Kuhlenkampff und Frl. Anna Morsch. — Die nächsten Prüfungen finden im Mai und Juni am Konservatorium Klindworth-Scharwenka hier und durch die Privatlehrerin Frl. Luise Soest, Kassel, statt.

Gabriel Fauré, Direktor des Pariser Konservatoriums, hat seine angekündigten Reformpläne der Anstalt durch Einrichtung von Klassen für instrumentales Zusammenspiel und Kammermusik begonnen. Zu ihrer Leitung sind die Herren Chevillard, Direktor des Lamoureux-Orchesters, und Lucien Capet, der Führer eines nach ihm benannten Streichquartetts, berufen.

Das „Pädagogium für höheres Klavier-, Violin- und Cellospiel" zu Friedenau, Dir. Fr. Emmi Born, bewies in seinem am 20. März stattgefundenen Schülervorspiel durch die gebotenen trefflichen Leistungen, mit welchem Ernst und welcher Hingabe an dem Institut gearbeitet wird. Das Programm war äusserst geschickt zusammengestellt und wies speziell auch in der Jugendliteratur die besten Namen auf. Sowohl in den Sololeistungen, als auch in den Ensemblesätzen für Klavier und Streichinstrumente trat musterhafte Präzision, klares Spiel und eine sorgfältige musikalische Schulung zutage, die der Leitung zu hohem Lobe dient.

Zu einem „Ensemble-Abend" hatte das „Akadem. Musik-Institut" von E. Rottmann, Halle a. S., am 19. März eingeladen, in dem 2-, 4- und 8-händige Klavierstücke, Duos für Harmonium und Klavier, Trios u. s. w. zur Ausführung kamen. Die Tageskritik sprach sich sehr günstig über das Gelingen der Aufführung aus.

Das Konservatorium der Musik in St. Johann-Saarbrücken, Direktor Dr. Krome, hat seit seinem 2jährigen Bestehen einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen und bewies in seinem am 20. März stattgefundenen Prüfungskonzert, dass es nach allen Richtungen bemüht ist, dem ihm entgegengebrachten Vertrauen gerecht zu werden. Auf dem Programm standen: Beethoven, „C-moll-Konzert", Viotti, „Violinkonzert", Mendelssohn, „Capriccio" H-moll, Frauenchöre von Bargiel und Gottfried Mann und Sololieder von Weingartner, Wolf u. a. Allen Leistungen konnte die wärmste Anerkennung gezollt werden.

Das Konservatorium der Musik von Max Pohl, Schöneberg, veranstaltete am 26. März mit zahlreichen Schülern einen „Musik-Abend", der einen sehr günstigen Verlauf nahm und der künstlerischen Leitung des Direktors volles Lob eintrug. Herr Pohl wendet dem Ensemblespiel, zur Förderung des rhythmischen Gefühls, besondere Aufmerksamkeit zu, es kamen 4-, 8- und 12-händige Klavierstücke, Violin-Ensembles für 6 bis 20 Personen zur Ausführung. Der Konzertsänger Emil Severin, Lehrer der Anstalt, unterstützte die Aufführung durch trefflich gelungene Liedervorträge.

Vermischte Nachrichten.

Herr Rud. Ewald Zingel, bisheriger Leiter der Singakademie zu Frankfurt a. O., siedelt nach Greifswald als Universitätsmusikdirektor über. Er verabschiedete sich von der Stätte seines bisherigen Wirkens mit der Aufführung der Bach-schen „Matthäus-Passion".

Professor Karl Knittl, Direktor des Prager Konservatoriums, starb am 18. März im 54. Lebensjahre. Am 4. Oktober 1853 in Polna geboren, war Knittl Schüler von Skuhersky, Pivoda und Smetana und übernahm, nachdem er schon vorher den grössten böhmischen Gesangverein „Hlokol" in Prag geleitet hatte, 1882 den Unterricht im Orgelspiel und Theorie an der Prager Orgelschule. 1890 wurde er neben Dvorak als Direktor des Prager Konservatoriums berufen, nach dessen Tode alleiniger Leiter des Instituts.

Professor Dr. Ad. Lorenz in Stettin erhielt den Roten Adler-Orden IV. Klasse.

Domkantor Paul Wagner zu Marienwerder wurde zum Königl. Musikdirektor ernannt.

Der berühmte französische Orgelmeister und Orgelkomponist Charles Widor in Paris ist zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste in Berlin gewählt worden. Widor hat ausser seinen Orgelwerken auch Kammermusikwerke geschrieben und eine Instrumentationslehre, „Die Technik des modernen Orchesters", als Er-

gänzung zu Berlioz berühmtem Werke veröffentlicht.

Die Musikverlagsfirma Friedrich Hofmeister in Leipzig feierte jüngst ihr hundertjähriges Jubiläum. Sie steht jetzt unter der Leitung des Urenkels des Begründers, Carl W. Günther.

Rudolf Freiherr v. Procházka in Prag ersucht uns um Veröffentlichung folgender Erklärung: „Nachweislich werden, wie ich erfahre, in einem Prager Musikverlage veröffentlichte Salonkompositionen unterschiedlichen französischen Titels, mit ‚Fr. Prochaska‘ und einer Freiherrnkrone gezeichnet, vielfach das Publikum irreführend, als rührten sie von mir her, öffentlich angepriesen und verkauft. Ich erkläre hiermit, dass meine Person mit besagten Salonkompositionen nichts zu schaffen hat und meine Werke fast sämtlich im Auslande erschienen sind.“

Auf dem Musikfest, das anlässlich des 300jährigen Stadtjubiläums Ende Mai bis Anfang Juni d. J. in Mannheim stattfindet, gelangt von Theodor Streicher, der vor einigen Jahren durch seine „Lieder aus des Knaben Wunderhorn“ die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auf sich lenkte, ein neues Werk „Mignons Exequien“ aus Goethe's „Wilhelm Meister“ für gemischten Chor, Kinderchor und Orchester zur Uraufführung.

Ueber das mit der Einweihung des Bachhauses und Bachmuseums in Eisenach verbundene „Bachfest“ erhalten wir vom Vorstande der Neuen Bachgesellschaft die folgenden Mitteilungen:

Die Einweihung des Bachhauses und Bachmuseums findet in den Tagen vom 26.—28. Mai in Eisenach statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Am 26. Mai Kirchenkonzert in der Georgenkirche: „Motetten“, gesungen vom Leipziger Thomanerchor, Solokantate „Siehe ich will viel Fischer aussenden“, Orgelstücke und ein oder zwei Violinkonzerte, gespielt von Professor Dr. Joseph Joachim; Montag Vormittag Einweihung des Bachhauses; vorher ein Gottesdienst in der Georgenkirche in der Form eines Gottesdienstes zur Zeit Bach's, in dem eine Pfingstkantate zur Ausführung kommt. Nachher gemeinschaftlicher Zug in das Bachhaus, bei der Einweihung Gesang der Thomaner. Abends findet ein Kammermusikkonzert mit Orchester statt. Dienstag Versammlung der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft, wobei Herr Superintendent D. W. Nelle-Hamm einen Vortrag: „Sebastian Bach und Paul Gerhardt“ hält. Bei dieser Versammlung sollen vor allem auch Richtsätze über die Bach'sche Kunst zur Verhandlung gestellt werden. Am späteren Nachmittag findet ein weiteres Kammermusikkonzert ohne Orchester statt. Das Orchester stellt für sämtliche Veranstaltungen die Weimar'sche Hofkapelle.

Das in Worms im Juni jeden Jahres übliche „Rosenfest“ soll diesmal in besonderer Weise gefeiert werden. Der Rosengarten-Ausschuss beschloss, dem Feste den Charakter einer Verherrlichung des Minne- und Meistersanges zu geben. Für den 15. Juni ist ein Minnesänger-Abend geplant, an dem Lieder von Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von der Aue, Gottfried von Strassburg u. a. durch erstklassige Künstler zum Vortrag gelangen sollen. Der nächste Tag gehört dem volkstümlichen Rosenfeste, und der 17. Juni bringt Fastnachtspiele von Hans Sachs: „Das heiss Eisen“, „Der Teufel mit dem alten Weib“, „Das Narrenschneiden“ und Andreas Gryphius: „Die ehrsame Bäckin“ und „Peter Squenz“. Auf stilgemässe Inszenierung der Meistersingerspiele soll besonderes Gewicht gelegt und an der Darstellung werden sich neben Berufskünstlern Bürger und Bürgerinnen von Worms beteiligen.

Der „Evangelische Kirchenchor“ zu Essen, Dirigent Königl. Musikdirektor Gustav Beckmann, führte am 29. März Bach's H-moll-Messe auf. Es war die erste Aufführung des grandiosen Werkes in Essen überhaupt. Der „General-Anzeiger“ für Essen schreibt über die Aufführung: „Der Evangelische Kirchenchor, dem wir die gestrige Aufführung der Messe verdanken, hatte sich damit vor eine überaus schwere Aufgabe gestellt, an deren Klippen sogar alte berühmte Chorvereinigungen grosser Kunststädte scheiterten. Wenn man nun die Wiedergabe des Werkes trotzdem als eine durchaus gelungene bezeichnen darf, so verdienen der Chor und sein Dirigent, Herr Königl. Musikdirektor Gust. Beckmann, dafür vollste Anerkennung. Zweifellos hat es harte Arbeit gekostet, die herrlichen Chorsätze bis zu dieser Sicherheit des Vortrages und Ausführung der dynamischen Abstufungen auszuarbeiten . . . . Die Orgelpartie lag in den Händen des Herrn Heinrich Obersold, der sie, wie gewohnt, tadellos ausführte. Herr Beckmann, der sich dieses Werks mit ganz besonderer Liebe annahm, leitete es mit feinem Empfinden und grosser Umsicht durch die zahlreichen Klippen glücklich hindurch.“

Das Philharmonische Orchester begeht am 1. Mai das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens. Zu dieser Gelegenheit sind mehrere Festkonzerte geplant, an denen neben dem Orchester selbst, die Sing-Akademie, der Philharmonische Chor, sowie hervorragende Solisten sich beteiligen wollen. Die Leitung der Aufführungen haben die Professoren Nikisch, Siegfried Ochs und Georg Schumann übernommen. Ueber die Programme der Ende April stattfindenden Konzerte folgt demnächst Genaueres.

Das 8. Stuttgarter Musikfest findet in den Tagen vom 25.—27. Mai statt. Als Dirigenten sind gewonnen Hofkapellmeister Pohlig, Prof. S. de Lange, Prof. E. H. Seyffardt. Den geschäftsführenden Ausschuss bilden die Herren: Baron zu Putlitz, Geh. Kommerzienrat Doer-

tenbach, Kommerzienrat Effenberger, Geh. Hofrat v. Pfeiffer, Geh. Kommerzienrat Spemann. Alter Ueberlieferung getreu, wird der erste Abend durch ein Händelsches Werk, den „Messias“, eingeleitet; die Hauptwerke des zweiten Abends sind eine „Kantate“ von Bach und Bruckner's „9. Sinfonie und Tedeum“. Am dritten Abend kommen zeitgenössische Tondichter zu ihrem Recht: R. Strauss mit dem Chorwerk „Taillefer“ und Prof. E. H. Seyffardt mit dem „Schicksalsgesang“.

In No. 89 der „Mitteilungen“ der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig, werden an erster Stelle „Armeemärsche in Liedern“, die im Auftrage S. M. Kaiser Wilhelm II. von Ferdinand Hummel für Soldaten-, Männer- und ein- und mehrstimmige Schulchöre herausgegeben sind, angekündigt. Das Heft enthält ferner Berichte über Felix Weingartner's Werke, eine Lebensbeschreibung des italienischen Komponisten Leone Sinigaglia, dessen neuestes Streichquartett von den ersten Quartettvereinigungen in die Programme aufgenommen worden ist, einen grösseren Auszug aus dem Schriftchen „Jean Sibelius“ von Rosa Newmarch, das kurze Erläuterungen zu den Werken des finnländischen Komponisten bringt und eine recht gute Einführung in seine Musik und zugleich auch in nordische Dichtung und Sage ist, soweit sie mit den Werken von Sibelius in Zusammenhang stehen. Von zeitgenössischen Komponisten ist noch der Engländer Granville Bantock mit seinen Werken und seinem Bild vertreten. Violinlehrer und Geiger werden auf das „Handbüchlein für Geigenspieler“, Sänger und Sangesbeflissene auf die Werke von Josefine Richter von Innfeld (die Mutter des Dirigenten Dr. Hans Richter) und Anna Lankow hingewiesen. Die Musikhistoriker wird das Erscheinen von Georg Rhaw „Newe deudsche Geistliche Gesenge“ (Wittenberg 1544), ein Werk aus der Umgebung Luther's, interessieren. Von besonderem Interesse ist die Ankündigung des 1. Teiles von Band II des Handbuchs der Musikgeschichte von Hugo Riemann, der das Zeitalter der Renaissance umfassen wird.

Bücher und Musikalien.

Alban Förster, op. 172. „Trio“, D dur, in leichtem Stile.
„ „ op. 174. „Trio“, F dur, in leichtem Stile.

Fr. Kistner, Leipzig.

Der Hauptreiz der beiden anmutigen Werke liegt in der leichtfliessenden Melodik und der feinen Rhythmisierung, die alle Sätze auszeichnen. Das Trio, op. 172, ist das leichteste von beiden, es geht in der Violine bis zur III. Lage, das Cello fügt sich in ähnlicher Schwierigkeit an. Die Stimmen sind ausserordentlich geschickt und interessant geführt, so dass auch gewiegte Kammermusikspieler Freude an dem Werk haben werden. Dem F dur-Trio, das etwas mehr Schwierigkeiten bietet, ist ähnliches Lob nachzurühmen. Es enthält eine Anzahl ansprechender musikalischer Gedanken, die bei exakter Ausführung beste Wirkung erzielen dürften. Das graziöse Menuett, II. Satz, erhält durch die häufig vorkommenden Synkopen besonderen Reiz. Durch feinen Humor zeichnet sich der letzte Satz, der alle drei Spieler vollauf beschäftigt, aus. Beide Trios sind für die Schüler der Mittelstufen von grossem Vorteil für das Zusammenspiel und seien fleissiger Benutzung empfohlen.

J. von Brennerberg.

Asger Juul, op. 20. Gedichte für Klavier.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Fein abgetönte lyrische Stimmungsbilder eines poetisch empfindenden musikalischen Gemütes in vornehmer und anziehender Gestaltung. Asger Juul gehört allem Anschein nach zu jenen, die nicht ungern stille Wege wandeln und sich weit mehr von der künstlerischen Miniature als vom al fresco-Stile der grossen Form angezogen fühlen. Aber sein hübsches melodisches Talent sieht sich gerade auf diesem enger umgrenzten Gebiete von bemerkenswertem Erfolg belohnt. Man schenke seinen in Rede stehenden Klaviergedichten die ihnen gebührende Aufmerksamkeit und wird sich von Juul's Eigenart angezogen fühlen.

Romeo Gerosa, op. 53. „Colori e Timbri“. 12 Klavierstücke in zwei Heften.

Carisch & Jänichen, Leipzig-Mailand.

In seinen, „Colori e Timbri“ überschriebenen zwölf lyrischen Stücken für Pianoforte bietet Romeo Gerosa eine Reihe kleiner, mit besonderer Feinheit ausgeführter und die sehr genaue Kenntnis des Instruments bestens bekundender Kompositionen, deren Inhalt oft der Niederschlag kleiner Dichtungen oder auch nur einzelner Gedanken von Ada Negri, Gabriele d'Annunzio, G. Verdi, Amoroso Repe und H. Heine zu sein scheint. Für die allgemeine Kenntnis der Klavierliteratur des heutigen musikalischen Italiens stellen diese, durch gute Spielbarkeit und starke melodische Ader ausgezeichneten Stücke grösseren und kleineren Umfangs sich als einen willkommenen Beitrag dar, wenn sie vielleicht auch nicht alle durchaus gleichwertig nach Gehalt und Gedanken sein mögen. Sie zu üben, würde aber allein schon deshalb lohnen, weil sie sehr viel Vortrag, differenzierende Anschlagsnuancen aller Art und verständige Pedal-

benutzung als ganz unbedingt erforderlich voraussetzen, wenn anders sie zu der Wirkung gelangen sollen, die sie in Wahrheit verdienen. Sie fördern also den schönen teils gesanglichen, teils auch pikanten Vortrag und helfen vor allem auch den Klangsinn des Schülers weiter ausbilden, liefern somit für den Unterricht ein Material, das, unter rein ästhetischem Gesichtspunkt bemessen und beurteilt, durchaus schätzens- und beachtenswert erscheint.

August Winding, op. 18. Zehn Klavierstücke in Etudenform.

Fr. Kistner, Leipzig.

Es sei hier nur mit wenigen, aber sehr empfehlenden Worten auf die vortreffliche, von Carl Beving besorgte Neuausgabe der obengenannten Pianofortestudien op. 18 des dänischen bejahrten Tonsetzers August Winding hingewiesen. Wenn auch eine jede einzelne dieser Etuden, man möchte vielleicht sagen, beinahe unmerklich ein bestimmtes technisches Problem zu lösen unternimmt, so ist doch die äussere Form des einzelnen Stückes so elegant und so schön abgerundet, der musikalische Inhalt so anziehend, ja oftmals poetisch empfunden, dass der Eindruck des Charakterstücks vollkommen überwiegt, also der allgemein künstlerische Wert dieser Kompositionen auf ein wesentlich höheres Niveau gerückt wird. Obgleich die zehn Klavierstudien aus früherer Zeit herstammen, zeigen sie doch noch immer ein jugendliches Antlitz infolge der melodischen Gedankenfülle und des sauberen harmonischen Gefüges.

Ernest Lányi: Collection des oeuvres pour Piano.

Eduard Klökner, Budapest.

Von dem ungarischen Komponisten Ernest Lányi liegen mehrere gut befingerte und mit allen notwendigen Vortragsbezeichnungen versehene Klavierstücke vor, die ab und zu sich passend beim Unterricht verwenden lassen dürften. Sie dienen insgesamt zur Belebung des Gefühls für lebendigen und warm empfundenen Vortrag und können dem Schüler bereits auf der oberen Mittelstufe in die Hände gegeben werden. Es seien davon lobend erwähnt die „Improvisation" (op. 71), das „Intermezzo" (op. 84) und die schwermütige „Melodie" (op. 111), ferner die „Serenade" (op. 152) und die „Kanzonetta" (op. 154), die bei ihrer flüssigen Melodik und ihrem leicht national-ungarischen Einschlag auch als rhythmische und harmonische Studien von Interesse sind und bei hübschem Vortrage gewiss ihre gute Wirkung tun werden. Die Stücke gehören dem Kreise der Salonliteratur an, sind aber musikalisch ganz annehmlich zu geniessen, da sie unter dem Zeichen einer unverkennbaren Empfindsamkeit stehen, anderenteils aber auch, wie z. B. die noch mit Lob zu erwähnende „Ballade" (op. 155), kräftigere und gewichtigere Töne anschlagen. Als Mittel zur Einführung des Schülers in das Gebiet der neueren Musik mit ihren reichen Ausdrucksmitteln und wesentlich gesteigertem Empfindungsvermögen werden oben genannte Klavierstücke von Ernest Lányi gewiss recht gute Dienste leisten und unter Spielern und Hörern auch zahlreiche Liebhaber finden.

Fr. Spilka, op. 2. Sonate, cis-moll.
Jos. Procházka, op. 14. Suite für Klavier.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Fr. Spilka's Cis-moll-Sonate bedeutet einen von gutem Gelingen begleiteten Versuch, sich mit der grösseren Form abzufinden. Das Werk ist früher mit einem Staatspreise gekrönt worden. Am besten sagt mir der erste, leise an den ersten Satz in Rob. Schumann's G-moll-Sonate gemahnende Satz besonders zu, ebenso auch das sehr hübsche Scherzo, das so flott dahineilt und musikalischen Witz hat. Auch im Rondo-Finale findet sich vieles Interessante, vornehmlich in dem stark melodischen A-dur-Zwischensatze, während jener folgende in B-moll weniger Wertvolles enthält. Der Komponist ist ein begabter Tonsetzer und man hat Ursache, auf seine weiteren Arbeiten wohl aufzumerken.

Die Suite von Jos. Procházka enthält ein halbes Dutzend Stücke von mehr oder minder grossem Umfang, die den Untertitel „Karnevalsszenen" führen und hierdurch schon hinreichend gekennzeichnet sind. Der Komponist geht frisch in's Zeug, und gerade diese künstlerische Keckheit, dies Schnelle eines musikalischen Gedankens und sein Hinausstellen in die Welt hat mir bei der Durchsicht der Suite Procházka's nicht wenig Vergnügen und Anregung bereitet. Diese karnevalistischen Szenen empfehlen sich im Zusammenhange als Novellettenzyklus zum Vortrage sehr.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

6. General-Versammlung
vom 19. bis 22. Mai 1907 in Mainz.

Tages-Ordnung:

Sonntag, den 19. Mai, nach dem Gottesdienst, 11½ Uhr.
Ort: Probesaal der Liedertafel, grosse Bleiche 56.

1. Bericht des Vorstandes, kurzer Rückblick auf die abgelaufenen zehn Jahre. Fräulein Sophie Henkel.
2. Kassenbericht. Fräulein Helene Streb.
3. Bericht der Stellenvermittlung. Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
4. Bericht über die Tätigkeit der Gruppen. Fräulein Maria Leo.
5. Bericht über das Monatsblatt.
6. Vorstandswahl.

Montag, den 20. Mai, nach dem Gottesdienst, 11½ Uhr. Probesaal der Liedertafel.

1. Beratung der eingegangenen Anträge.
2. Berichte der Kommissionen:
   a) Propaganda.
   b) Schulgesang.
   c) Die musikalische Vorbildung auf den wissenschaftlichen Seminaren.
   d) Fürsorge für das Alter.
   e) Sichtung des Unterrichtsmaterials für die vier ersten Unterrichtsjahre.

Mittwoch, den 22. Mai, vormittags 9 Uhr:

Oeffentliche Versammlung.

Saal I, im Kasino zum Gutenberg, grosse Bleiche 29.

Referat über das Verbandsthema: „Welche Mittel stehen der Musiklehrerin zu ihrer pädagogischen Weiterbildung zu Gebote?" Frau Minette Wegmann-Braunschweig.

Zeit und Ort zur Besprechung der Delegierten werden in Mainz bekannt gegeben.

Wortlaut der Anträge:

Musikgruppe Berlin. Die Generalversammlung wolle beschliessen: Die Gruppen der Musiksektion des A.D.L.V.'s sind als lokale Vertretungen der Sektion aufzufassen. Dies ergibt sich schon aus der Bezeichnung „Ortsgruppe". — Hiernach ist das Nebeneinanderbestehen zweier konkurrierenden Gruppen in einer Stadt unzulässig. Die ordentliche Generalversammlung beauftragt den Vorstand der Musiksektion, die zur Regelung des in Berlin bestehenden, satzungswidrigen Zustandes erforderlichen Massnahmen zu treffen.

Musikgruppe Berlin-Hannover-Königsberg. Die Generalversammlung wolle beschliessen: Es wird eine Kommission unter dem Vorsitz des Vorstandes gewählt, welche die für die Altersversicherung der Musiklehrerinnen bestehenden Einrichtungen prüfen und auf die Verbesserung derselben hinwirken soll. Insbesondere soll die Kommission die mit dem Reichsgesetz, betreffend Alters- und Invaliditätsversicherung gemachten Erfahrungen sammeln und die Verbesserung des Gesetzes durch sachdienliche Petitionen erstreben.

Musikgruppe Berlin-Siegen. Die Generalversammlung wolle beschliessen, eine möglichst sofort ins Leben zu rufende Eingabe an die Kultusministerien zu richten, um nochmals um Einsetzung staatlicher Prüfungsstellen oder Prüfungskommissionen für den musikalischen Lehrberuf mit dem Rechte zur Ausstellung von Zeugnissen zu ersuchen.

Musikgruppe Düsseldorf beantragt, die Gründung einer zweiten Gruppe in ein und derselben Stadt fernerhin nicht zuzulassen, und bittet um Aufklärung, mit welcher Berechtigung, und aus welchen Gründen sich die zweite Gruppe Berlin bilden konnte.

Musikgruppe Hannover. Die General-Versammlung wolle beschliessen, dass die Annahme der Unterrichts-Verträge — die bisher in das Belieben jedes einzelnen Mitgliedes gestellt — in Zukunft in allen Gruppen obligatorisch eingeführt werde. Es könnte das in der Weise geschehen, wie es in der Gruppe Braunschweig und einigen anderen bereits mit gutem Erfolge getan ist, dass nämlich dem Aufnahme-Paragraphen der Satzungen etwa folgender Zusatz beigefügt würde: Ordentliches Mitglied kann jede Musiklehrerin werden, die . . . . „und die sich verpflichtet, bei neuen Schülern die Unterrichtsverträge der Musiksektion einzuführen."

Begründung: Die Musiksektion stellt auf ihr Programm „materielle Hebung des Musiklehrerinnenstandes", die auch laut § 2,6 4 der Normalsatzungen „Durch Unterrichtsbedingungen, welche den Verkehr mit dem Publikum nach einheitlichen Geschäftsprinzipien regeln", erstrebt werden soll! Unseres Erachtens ist aber dies Ziel nur dann zu erreichen, wenn wirklich alle Mitglieder sich verpflichten, diese Bedingungen einzuführen. Es widerspricht durchaus der Idee eines „Verbandes", dass der Einzelne sich von derartigen Abmachungen ausschliessen kann und öffnet dem unlauteren Wettbewerb innerhalb der Musik-Sektion Tür und Tor.

Antrag II. Die Generalversammlung wolle eine Durchberatung der bisher bei den verschiedenen Musikgruppen in verschiedenem Wortlaut benutzten Unterrichtsverträge beschliessen.

Begründung: Eine allgemeine Einführung der Unterrichtsverträge scheint uns erst dann möglich, wenn die Form derselben auf Beschluss der General-Versammlung endgültig festgelegt wird und einzelne Forderungen, die einem Teil der Gruppen nicht sympathisch sind und bei den Einzelmitgliedern auf Widerstand stossen (z. B. der Paragraph betreffend die Besteuerung des Schülers zur Deckung des Beitrages für die Reichs-Alters- u. Invaliden-Versicherung), vorläufig geopfert werden.

Wir erlauben uns, die in Hannover von allen dort vertretenen Sektionen des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins gemeinschaftlich angenommenen Unterrichtsverträge als evtl. Grundlage beizufügen:

Allgemeiner Deutscher Lehrerinnen-Verein.

I. Verein der Volksschullehrerinnen, Ortsgruppe I und II. II. Musiksektion des A.D.L.V., Verband der deutschen Musiklehrerinnen, Ortsgruppe Hannover. III. Verein akademisch gebildeter und studierender Lehrerinnen, Abteilung Hannover. IV. Verein Hannoverscher und Lindener Lehrerinnen, Sektion für höhere Schulen.

Unterrichts-Vertrag.

Das unterzeichnete Mitglied der Ortsgruppe Hannover des ....
erteilt.. Unterricht zu nachfolgenden, von obigen Sektionen, bezw. Gruppen, angenommenen Bedingungen:

§ 1. Das Honorar ist ein monatliches und beträgt für wöchentlich je .... Stunden:
a) in der Wohnung der Lehrerin .... Mk. } monatlich.
b) „ „ „ des Schülers .... „ }

§ 2. Vom Honorar abzuziehen sind nur die Stunden, die die Lehrerin ausfallen lässt; jede ausgefallene Stunde ist mit .... Mk. abzuziehen. Nicht vom Honorar abzuziehen sind dagegen Stunden, die der Schüler ausfallen lässt und solche, die infolge staatlich anerkannter Feiertage ausfallen.

Setzt sich der Unterricht über einen Zeitraum von mehr als 3 Monate fort, so sind auch die evtl. in der Weihnachts- und Osterwoche ausfallenden Stunden nicht vom Honorar abzuziehen.

Ausgefallene Stunden nachzunehmen bezw. nachzugeben ist Sache besonderer Uebereinkunft. Eine Verpflichtung dazu liegt nicht vor.

Bei längerer Verhinderung des Schülers durch ernste Gründe (Krankheit, Todesfall in Familie etc.) können persönliche Vereinbarungen stattfinden.

§ 3. Für die Kündigung des Unterrichts gilt die Frist von ....

Das Einverständnis mit diesem Vertrag erklären:

....	....
Unterschrift des Schülers bezw. dessen gesetzlichen Vertreters.	Unterschrift der Lehrerin.

Hannover, den ....

Musikgruppe Cassel stellt für die General-Versammlung Pfingsten 1907 folgenden Antrag auf Aenderung des § 9 der neuen Satzungen: Der Passus: „Stimmübertragung ist gestattet, doch darf eine Delegierte neben ihren eigenen nur noch die Stimmen von 2 Gruppen übernehmen“ — fällt fort. Statt dessen wäre einzufügen: „Stimmübertragung ist gestattet, doch dürfen die von einer oder mehreren Delegierten einer Gruppe abzugebenden eigenen und übertragenen Stimmen die Höchstzahl 5 nicht überschreiten.“

Begründung: Wir halten diese Aendernng für wünschenswert, um eine Stimmenhänfung zu vermeiden; denn nur durch eine möglichst gleichmässige Verteilung der Stimmen werden die gefassten Beschlüsse in Wahrheit die Meinnngsänsserung der Gesamtheit.

Musikgruppe Leipzig. Aenderung und Ergänzung folgender Paragraphen der Geschäftsordnung:

§ 4 wäre anstatt „Inhalt“ — „Wortlaut“ zu setzen.

Begründung: Die Mitteilung einer Petition dem Inhalte nach kann leicht irrig aufgefasst werden.

§ 5 wäre hinzuzufügen: Das Stimmrecht der Grnppe darf nicht abhängig gemacht werden von der rechtzeitigen Zahlung der Beiträge.

Begründung: Ein rigoroses Verfahren in diesem Punkt kann nnter Umständen das Wahlergebnis von der Nachlässigkeit einer einzelnen Person (der betr. Kassiererin) abhängig machen.

§ 9, Abänderung: Der Vorstand ist verpflichtet, binnen 8—14 Tagen zu antworten; ist bei prinzipiellen Fragen eine Rundfrage bei dem Sektionsvorstand nötig, so muss die Antwort an die Gruppen in spätestens 4 Wochen erfolgen.

Begründnng: In einem Zeitraum von 4 Wochen ist das erforderliche zweimalige Kursieren eines Rundschreibens beqnem durchführbar; ein mehr als zweimaliges Kursieren würde nicht mehr der Tendenz entsprechen, aus fünf gänzlich unbeeinflussten Einzelmeinungen eine objektive Majoritätsmeinung zu erhalten.

§ 10, Aenderung und Zusatz: a) Anträge der Gruppen zur Generalversammlung sind dem Vorstande zwei Monat vorher einzureichen. b) Anträge des Vorstandes zur Generalversammlnng sind den Gruppen zwei Monate vorher zur Beratung bekannt zu geben. Anträge einzelner Mitglieder dürfen nur zur Beratung gelangen mit Genehmigung der Generalversammlung. Jedem Antrage ist eine Begründung beizufügen.

Begründung: a) In Uebereinstimmnng mit den Satzungen des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins. b) Jedes Mitglied, besonders aber jede nicht durch eigene Delegierte auf der General-Versammlung vertretene Gruppe hat das Recht und die Pflicht, sich ein klares Urteil über die zur Verhandlung kommenden Anträge zu bilden, um ihre Stellnngnahme zu denselben der sie vertretenden Delegierten mitteilen zn können.

Allgemeines: § 1. Ist ein Mitglied einer vom Vorstand eingesetzten Kommission verhindert, die Arbeit fortzuführen, so muss dies binnen 4 Wochen dem Hauptvorstand gemeldet werden und dieser hat sobald als möglich für Ersatz zu sorgen.

Begründung: Eine Umgehung dieser Vorschrift wird immer Missstände im Gefolge haben, gleichviel, ob die Arbeit unvergeben bleibt oder ob sie ohne Wissen des Vorstandes einer anderen Person übertragen wird. Letzteres würde höchstens bei ganz kurzer Arbeitsunterbrechung statthaft sein, wenn das betr. Kommissionsmitglied die volle Verantwortlichkeit für die Arbeit seiner Helferin übernimmt.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Malsenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.

Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69.
Lektion 3,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Ress), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Tragheim-Passage 3.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Philipp Scharwenka.

Von
Professor Arno Kleffel.

Am 16. Februar feierte Philipp Scharwenka seinen 60. Geburtstag, der durch ein grosses Konzert im Saal der Hochschule festlich begangen wurde. Ph. Scharwenka nimmt längst als Schöpfer zahlreicher gehaltvoller Tonwerke in der gesamten musikalischen Welt einen Ehrenplatz ein, Berlin hat aber noch den besonderen Vorzug, seit mehr als 25 Jahren auch die Früchte seiner hervorragenden Lehrtätigkeit zu geniessen. Deshalb erscheint es uns als eine Pflicht der Dankbarkeit, auch an dieser Stelle des verehrten Jubilars zu gedenken und auf seine Bedeutung mit kurzen Worten hinzuweisen. In Samter (Provinz Posen) geboren und ursprünglich für das Baufach, den Beruf seines Vaters, bestimmt, gelang es ihm erst, nachdem seine Eltern im Jahre 1865 nach Berlin übergesiedelt waren, sich der Musik zu widmen. Von den damals berühmtesten Lehrern der Th. Kullak'schen Akademie, Richard Wuerst und Heinrich Dorn, in der Theorie und Komposition unterrichtet, zeigte er sich in diesen Fächern bald so sicher und selbständig, dass er schon 1869 in das Lehrerkollegium des berühmten Instituts aufgenommen wurde. Lange nachdem sein jüngerer Bruder Xaver als pianistischer Wunderknabe den Namen Scharwenka in die weite Welt getragen, führte sich Philipp gegen Ende der 60er Jahre als Komponist in die Oeffentlichkeit ein. Seit dieser Zeit sehen wir seine Produktionskraft sich von Jahr zu Jahr steigern. Nach einer ganzen Anzahl von 2- und 4-händigen Klavierstücken, sowie ein- und mehrstimmigen Liedern, entstanden verschiedene Kammermusikwerke, darunter mehrere Violinsonaten, 2 Trios und von grösseren Werken: „Herbstfeier" und „Sakuntala" für Soli, Chor und Orchester, ferner zwei Sinfonien, eine Festouverture, mehrere Orchestersuiten und seine preisgekrönte „Dramatische Fantasie" für Orchester, sodass es mit Ausnahme der Oper, wohl kein Gebiet gibt, auf dem sich Scharwenka nicht mit Glück und Erfolg versucht und auf dem er nicht seine volle Meisterschaft erprobt und entfaltet hätte. Um ein ungefähres Bild seiner künstlerischen Entwicklung zu geben, hatte man das Festkonzert mit einem Jugendwerk, der Es-dur-Serenade, eröffnet und mit der im reifen Mannesalter geschaffenen „Arkadischen Suite" beschlossen. Was sich dort als zarte Blüte

noch nicht zu entfalten wagte, das zeigt sich hier als reife, edle Frucht; die Themen erscheinen nicht mehr getrennt und gesondert, sondern verbinden sich entweder zu neuen Gebilden oder treten auf andere Art mit einander in Beziehung, sodass den Themen durch dieses Sichvereinigen, Fliehen und Wiedervereinigen wie von unsichtbaren Händen fort und fort neue Kräfte zufliessen, bis sie auf diese Weise das Werk zur eigentlichen Kunstsphäre emporheben. Die Kunst der thematischen Ausgestaltung wird aber niemandem angeboren, sondern ist das Resultat langer, gewissenhafter Studien und bildet das sicherste und untrüglichste Kennzeichen der Meisterschaft. In allen grösseren, besonders Kammermusikwerken Scharwenka's findet sich diese Meisterschaft auf das getreueste wieder, speziell seine zweite Violinsonate und sein Cismoll-Trio liefern dafür glänzende Beispiele.

Erzielte somit Scharwenka seine grössten und nachhaltigsten Erfolge vorzugsweise auf dem grossen Instrumental- und Chorgebiet, so hat seine Muse doch auch auf dem Gebiet der Lyrik manche duftige Blüte gezeitigt. Besonders sei bei dieser Gelegenheit auf die wertvollen Lieder für Mezzosopran oder Bariton (op. 28) hingewiesen, die sich sowohl durch ihre warm empfundene, dabei gesangvolle Melodik, wie durch ihre vornehme und bei aller Charakteristik leicht spielbare Klavierbegleitung auszeichnen. Obgleich einer früheren Schaffensperiode angehörend, berühren sie heute noch durch ihren Empfindungsreichtum mit unmittelbarer Frische, und die meisten von ihnen, wie das von schlichter Innigkeit getragene „Zur letzten guten Nacht“ (F. Dingelstedt) und das von düsteren Stimmungsreflexen durchzuckte „Es war ein Tag, da war die Sonne blind“ (Hans Hopfen) dürfen als Vortragslieder überall dankbarster Aufnahme gewiss sein.

Wie als Mensch von biederem, lauterem Charakter, ist er Zeit seines Lebens auch seiner Kunst treu geblieben, niemals hat er dem Geschmack der Menge gefröhnt, niemals um ihre Gunst gebuhlt, und so wird sein Bild in diesem Lichte in der Geschichte fortleben.

Seit 1881 mit kurzer Unterbrechung an dem von seinem Bruder Xaver gegründeten Klindworth-Scharwenka-Konservatorium als hervorragender Lehrer und Leiter der Kompositionsklassen tätig, sehen wir Philipp Scharwenka heute noch in vollster körperlicher und geistiger Frische vor uns und sind somit in der glücklichen Lage, von ihm noch manches schöne und blühende Werk zu erwarten.

* * *

Ein kurzes Nachwort sei der Unterzeichneten gestattet, es soll auf Philipp Scharwenka's Bedeutung als „Jugendkomponist“ hinweisen. Wir besitzen eine grosse Reihe so reizvoller und zugleich instruktiver Werke von ihm, die wohl noch nicht allgemein bekannt sind und doch verdienten, einen ersten Platz im Lehrgang einzunehmen. Ph. Scharwenka's Schaffenskunst steht auch hier unter dem Einfluss seiner fein empfindenden, vornehmen und poetischen Natur, auch im engen Rahmen zaubert er kleine Kunstwerke, eingetaucht in die Leuchtkraft harmonischer Farbenskalen, Stimmungsbildchen, die mit unfehlbarer Sicherheit gezeichnet sind und uns in des Dichters Ideenwelt hineinlocken. Diesen Vorzügen gesellt sich klangschöne Melodik, reiche wechselnde Rhythmik, ein eingehendes Verständnis für das Auffassungsvermögen der jungen Welt, und so schafft Scharwenka eine Literatur, ebenso fesselnd für die spielfrohen Kleinen, als instruktiv und geschmackbildend.

Unter seinen vielen Werken dieser Gattung sei hier nur eine kleine Auswahl zusammengestellt. Die leichtesten seiner Stückchen sind wohl die „Kinderspiele“ op 64 und 68 (J. Hainauer, Breslau) und op. 83 „Fünf Klavierstücke“ (Praeger & Meier, Bremen); in ersteren finden die Kleinen ihre munteren Kinderspiele in Tönen illustriert wieder, in letzterem hat der Frohsinn sein Reich aufgeschlagen, da gibt es eine schelmische „Plauderei“, eine „Lustige Fahrt“ und kecke Hörnerrufe im „Jägerstückchen.“ Schon etwas schwieriger, den heiteren Tönen auch ernstere sinnige Weisen gesellt, sind op. 34 „Aus der' Jugendzeit“, 10 Stücke, und op. 45 „Festklänge“ (Praeger & Meier), beide voll klanglicher Schönheiten, reicher Rhythmik und Harmonik, vorzüglich zu Vortragsstudien geeignet und die Jugend zu feiner, musikalischer Auffassung führend. In aufsteigender Schwierigkeit reihen sich an op. 58 „Zum Vortrag“, ein anmutiges, liebenswürdiges Werk, einzelne Sätzchen wie „Leid und Freud“, „Mailied“, das graziöse „Menuett“ und das lebhafte „Finale“ kleine Kabinettstückchen, dann op. 67 „Sechs Klavierstücke“, op. 69 „Sechs Tonbilder in kleinem Rahmen“ (alle bei Praeger & Meier) und op. 84 „Skizzen“ (J. Hainauer), jedes Werk Sätze und Stimmungsbildchen enthaltend, die auch vorgeschrittenen Spielern wegen ihres feinsinnigen Inhaltes, ihres formen-

klaren Aufbaues und ihres Klangreizes wegen eine genussreiche Stunde bereiten werden. — Erwähnt seien noch einige Werke aus der 4händigen Literatur. Zunächst op. 54 „Lieder und Tanzweisen" (C. Simon, Berlin), die rasch zu Lieblingen der Freunde des Zusammenspiels wurden und bald, verlockt durch ihre fesselnden Weisen und Rhythmen, verschieden bearbeitet 2- und 8händig erschienen. Noch schneller eroberten sich die „Polnischen Tanzweisen", op. 38 (Praeger & Meier) die Gunst der Klavierspieler, und mit Recht, denn es steckt so viel Fortreissendes in diesen lebensprühenden, kecken Rhythmen, in den warmblütigen Melodien, der leisen Schwermut in den ruhigeren Sätzen, man spürt den Hauch unmittelbarer Inspiration einer kunst- und poesieerfüllten Natur.

Ich breche hier ab, obgleich es noch manche Blume zu pflücken gäbe und besonders reiche Ernte auf dem Schaffensgebiete der virtuosen Klavierliteratur zu finden ist. Hier galt es nur auf Philipp Scharwenka als Komponist für unsere studierende Jugend hinzuweisen. Die Bedeutung seiner instruktiven Literatur liegt in dem oben Angedeuteten, und wenn wir noch hinzufügen, dass sich all den trefflichen künstlerischen Eigenschaften, warmblütiger Melodik, reicher Rhythmik und klangvoller Harmonik noch der formenklare Satz, die technisch gewandte Schreibweise und das liebevolle Versenken in die Empfindungswelt der Jugend hinzugesellt, so können wir uns nur der hoffnungsfrohen Erwartung Prof. Arno Kleffels anschliessen, die uns bei der Frische des Jubilars noch manches schöne Werk verheisst.

Anna Morsch.

Hugo Riemann's System der Harmonielehre.

Seine Bedeutung im modernen Elementarkompositionsunterricht.

Von

Dr. Hermann Wetzel.

(Schluss.)

Also vor allen Dingen muss versucht werden, den Schüler, und sei er noch so zaghaft und schwerfällig, zu zwingen, selbst gehen zu lernen; er muss Schritte machen, Harmonieschritte nämlich. Zunächst nur einfache einzelne, dann mehrere nacheinander, die ihre sinnvolle Zusammengehörigkeit dadurch erweisen, dass sie zu einem gemeinsamen Ziele führen. Will man aber so mit Erfolg vorgehen, dann ist freilich auf metrische und rhythmische Unterweisung von Anfang an nicht Verzicht zu leisten. Und hier scheint nun die Hauptlücke in der Lehrmethode Riemann's zu liegen, dass er so ganz auf die pädagogische Ausbeutung seiner rhythmischen und metrischen Entdeckungen im Harmonie-Elementar-Unterrichte verzichtet.

Alles selbst finden, zunächst nach festen allgemeinen Gesetzen, dann, wenn die Phantasie sich loslöst, nach freiem gesetzmässig erstarktem Gefühle, das ist aber doch wohl das eigenste Ziel eines Elementarkompositions-Unterrichtes. Und es ist wahrlich das grösste und wichtigste Ziel alles musikalischen Unterrichts, denn es führt unmittelbar zu den Wurzeln unserer Kunst.

In diesem Sinne, wie ihn B. Knetsch in dem zitierten Werke festlegte, beginnt der Harmonieunterricht mit dem einstimmigen Satze. Wie anders auch! — Wissen wir nicht, dass wir nicht einen Ton, geschweige denn eine Folge, eine Melodie hören, ohne sofort, bewusst oder unbewusst, wofern wir überhaupt musikalisch sein wollen, deren harmonische Ausdeutung zu vollziehen. Diesen Prozess, der sich in dem Versuche der Kinder, zweistimmig zu singen, in der Harmonikabegleitung des schlichten Mannes zu seinem Liede kundgibt, der in rührender Unbeholfenheit überall, wo Musik die Seele eines Ungeübten bewegt, zu Tage tritt, diesen Prozess gilt es zu regeln und schrittweise zum bewussten sicheren Arbeiten zu bringen.

Bedarf denn der Gedanke überhaupt einer Rechtfertigung, dass der Schüler, bevor er an die Harmoniesierung einer Melodie geht, die Folgen, die er satztechnisch richtig bringen soll, zuvor erst harmonisch klar und mit Notwendigkeit voraus empfinden muss?

Die ganze Leistung eines korrekten vierstimmigen Satzes ist ja bereits im Grunde erledigt, wenn der Schüler es gelernt hat (seinen Gaben gemäss) eine harmonisch-logische einstimmige Tonfolge zu denken und zu schreiben. Ist er nur erst soweit, so ist die mehrstimmige Ausgestaltung nur noch eine Frage

der Geschicklichkeit. Weshalb schrieben die Kinder Mozart und Schubert, ohne dass sie es erst zu lernen brauchten, einen korrekten Satz? Sie hatten eben die Gabe, harmonisch-logisch zu denken, in genialer Ausprägung von Haus aus mitgebracht. Diese bringt aber jeder auch nur relativ begabte Mensch mit, nur in entsprechend bescheidenerem Masse. Eine planmässige Ausbildung eines solchen Talentes muss aber zu Erfolgen führen, die man bei den meisten Harmonieschülern heute für unmöglich hält.

Knetsch's „Organisation" geht von diesen echt künstlerisch-pädagogischen Gedanken aus, deutet ihn leider nur allzu kurz an, als dass er in seiner Neuheit und Bedeutung jedem auffallen könnte. Eine demnächst zu erwartende breitere Ausführung seiner Grundlagen, sowie des Weges und Zieles, wird als ein weiterer bedeutungsvoller Schritt in der Ausgestaltung der Riemann'schen Lehren zu begrüssen sein. Die Richtung mag wenigstens durch ein Zitat (S. 35) gekennzeichnet werden:

„Der Unterricht in der Harmonielehre kann der ihm zukommenden hohen Bedeutung als musikalisches Bildungsmittel allerersten Ranges nur dann entsprechen, wenn er es nicht bewenden lässt bei rein mechanischer Konstruktion und belangloser Nomenklatur der Akkorde, wie bei deren gleichfalls rein mechanischer Aneinanderreihung zu meist ungeformten Uebungsbeispielen mit gewöhnlich obligater Unterstimme. Nicht blosse mechanische Abrichtung zur Technik der Harmonieverbindungen, sondern planmässige Erziehung zu vollem Erfassen und Empfinden von Wesen und Bedeutung der Harmonien ihrer verschiedenen Erscheinungsformen und Fortschreitungen, wie auch ihrer entscheidenden Mitwirkung beim formalen Aufbau eines Satzes muss das Ziel des Harmonielehre-Unterrichts sein."

Was das Genie zuerst seinen staunenden Mitmenschen unvermittelt zeigte, die Theorie hat das scheinbar Unnachahmliche zu fassen und lehrbar zu machen, um es so, begrifflich erläutert, weiter zu geben. Eine hinkende Theorie, die den Schüler auf's Absehen von den Meistern und ihren Werken verweist. Die Armen! Wenn sie es nur absehen könnten; doch wie soll ich zergliedern und Kunstgriffe aufdecken, wenn mir jedes Instrument zu dieser Feinarbeit fehlt!

Damit haben wir nun die andere gleich wichtige Aufgabe einer wirklichen Harmonielehre angedeutet: Für die harmonische Analyse unserer Meisterwerke hat sie das Rüstzeug zu liefern*).

Leider geht es nicht an, auch nur ein kleines Stück Schumann's oder Chopin's mit all seinem harmonischen Reichtum hier zur Probe dessen, was unter einer Analyse auf neuer Grundlage zu verstehen ist, aufzurollen.

Die Mannigfaltigkeit der Klänge sowohl, wie die tonale Einheit, die sie alle wohlverständlich bindet, wenn das Stück ein Meisterwerk sein soll, muss solch eine Analyse klar aufdecken. Aber auch hier ist die Harmonik von der Metrik nicht zu trennen. Wie das Nerven- und Gefässsystem im tierischen Organismus sich zur engsten Wechselwirkung verbinden, so sind im musikalischen Kunstwerke Harmoniebewegung und metrischer Aufbau sich gegenseitig auf's genaueste bedingende Faktoren. Erst der, der das Wechselwirken dieser beiden Lebensströme im Kunstwerke genau zu verfolgen vermag, kann sagen, er kennt das Werk gut. Welch ein Genuss aber in diesem Nachspüren auf den geheimsten Wegen des Komponisten liegt, lässt sich schwer dem begreiflich machen, dem die Töne nur dunkel und unklar die Seele rührten.

Wer selbst komponiert, wird natürlich die fruchtbarsten Anregungen aus diesem eigenhändigen Aufdecken harmonischer, rhythmischer und metrischer Feinheiten ziehen, und auch für den Harmonieschüler bieten diese Uebungen (natürlich zunächst an einfachen Werken) viel wertvolle Ein- und Ausblicke und ergänzen und beleben seine eigene Phantasietätigkeit.

Man glaubt gewöhnlich mit der Formenlehre hinreichend vertraut zu sein, wenn man das Schema der Rondoformen und einer Sonate kennt. Mit welcher Naivität unsere Musiker den Werken unserer Meister nicht minder wie ihren eigenen Bildungen gegenüberstehen, das ist geradezu traurig. — — — Nur kein Nachdenken, ja keine begriffliche Rechenschaft, nur Gefühl und abermals Gefühl. Sehr schön; nur aus diesem quellen fürwahr künstlerische Wirkungen. Doch auch das Gefühl bedarf der Schulung. Uns allen gefielen einst die mangelhaften Stimmführungen unserer ersten Kompositionsversuche, über die wir dann lachten. Wie mancher Komponist würde nicht lachen, sondern weinen über seine ver-

*) Schreyer's Eingangs zitiertes Werk geht vornehmlich diesen analytischen Weg.

kümmerte Rhythmik, über seine Unfähigkeit, metrische Werte scharf gegeneinander abzuwägen, wenn ihm eine umfassende Theorie die Augen über sein eigenes, in dumpfer Unbewusstheit sich vollziehendes Schaffen öffnete.

Wer einmal die Präzisionsarbeit Bach's, Mozart's und des späten Beethoven staunend nachgeprüft hat, kann die Ueberzeugung nicht wieder los werden, dass diese Genies zugleich in ihrem Inneren eine Theorie der Rhythmik und Metrik trugen, deren Regeln die unbedingte Anerkennung des nachprüfenden Theoretikers erzwingen. Von grossen Malern, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Dürer, wissen wir, wie heiss sie mit den Problemen ihrer Kunst rangen, wie sie sich mühten, das Mannigfaltige der Erscheinungen theoretisch gesetzmässig zu bannen. Die Musiker sind verschlossen: keiner will über sein Schaffen reden, doch es ist undenkbar, dass Beethoven ohne genaues künstlerisches Rechnen (man nennt es „Feilen") Werke von solch fester Fügung hätte schaffen können.

Solch einen Wunderbau bis in's Kleinste wieder zu zerlegen und „liebevoll zu entstellen", das soll eine Analyse leisten, und sie kann es mit den Hilfsmitteln, die ihr Riemann lieh. Erst nachdem man so jeden Teil für sich kennt, kann man mit Erfolg daran gehen, sie nachschaffend zu einer lebendigen Neuschöpfung zusammenzuschweissen. Ebenso wird es dem Komponisten, ist er kein ursprünglicher Geist, der sich selbst Gesetze gibt oder sie rein gefühlsmässig und doch völlig klar den Werken vorbildlicher Genies entnimmt, erst nach solcher Durchdringung seines Vorbildes möglich sein, trotz seinem bescheideneren Vermögen selbständig unter und neben ihm zu schaffen. — —

Was wir für die Zukunft von Riemann's harmonischer Belehrung zu erwarten haben? Gewiss ist, dass sie durchdringen wird. In welcher Zeit, das hängt von uns ab, von der Entschiedenheit, mit der wir uns den neuen Einsichten zuwenden und sie vertreten, jeder nach seinen Kräften. Doch sei es im Unterrichte oder durch die Schrift, das eine ist vor allem zu leisten, und erst wenn es erreicht ist, wird man sagen können, Riemann's Arbeit hat reiche Frucht getragen; es gilt unsere Musiker zu erlösen aus dem Banne des naturalistisch - gefühlsmässigen Schaffens und Nachschaffens, und sie zu erheben zum bewussten sich - selbst - Erkennen - und - Fühlen, wodurch sie auch erst in den Kunstwerkstätten ihrer grossen Vorbilder wahrhaft bekannt werden können.

Ueber individuelle Klaviertechnik und Motivgliederung.

Von

Minette Wegmann.

Das Wort „Klavierstudium" verbindet sich bei den meisten Menschen mit dem Begriffe „Nervosität"; mindestens steht vor ihrem Geist eine durch mechanische Dressur einseitige und andern Interessen wenig zugängliche Persönlichkeit. Mit Recht hat diese Anschanung Wurzel gefasst, denn die Zeiten liegen nicht fern, wo das Viel- und Schnellüben als eine Hauptbedingung zur Erreichung des künstlerischen Zieles galt. Die Quantität des Geübten galt als Grundkapital des Studierenden; ihr allein sind unberechenbare Opfer an Kraft und Zeit gebracht.

Wie viel Gesundheit, musikalisches Vermögen und Hoffnungen das Viel- und Schnellüben zerstörte, wie viel Enttäuschungen und Unerlöstsein musikalisch Starkbefähigte erlitten, wird nie festzustellen sein.

Die verschiedensten Individualitäten, die verschiedensten Körper und Hände hatten sich in gleiche Formen hineinzuzwängen. Je schwächer die Persönlichkeit, desto leichter war die Anpassung, denn ihr eigenes, inneres Schauen und Erleben erforderte nicht mehr, als ihre äussere Gewandtheit ihr erwarb. Die grossen Verluste und Konflikte erlitten die starken, künstlerisch schauenden und erlebenden Naturen, welchen der veräusserlichende, unbewusste Drill wohl Glätte und Gewandtheit, nicht aber die Herrschaft und Gewalt über den Ton verlieh, welche ihr Tonsinn und die Darstellungskraft forderte.

Die in sich selbst erschaute Schönheit des Kunstwerks kam nicht in unmittelbar und frei sich im Ebenmass aus lebender Erscheinung zur Darstellung. Das Spiel bewegte sich je nach dem Naturell des Darstellenden zwischen dem sensiblen Skizzieren bis zu dem temperamentvollsten und unbeherrschten Draufgehen, teils das im Kunstwerk erlebte nicht freilassend, teils die Schönheits- und Wahrheitsgrenze des Kunstwerks überschreitend.

Wenige glückliche Menschen besassen und besitzen geistiges sowie körperliches Ebenmass und daraus unmittelbaren Sinn und die Fähigkeit für mühelose, klangschöne Behandlung und Ausnutzung des Klaviers im Kunstwerk. Die Anwendung ihrer Gaben nach künstlerisch steigernder Seite hängt mit Erkenntnis und bewusster Ausnutzung zusammen. Diese wenigen im Ebenmass Geborenen lassen uns das Kunstwerk, wenn sie ihre Fähigkeiten mit menschlichem Erleben verbinden können und das in dem Kunstwerk Erschaute ihnen natürlich eigen ist, in unmittelbarer Schönheit und Wahrheit seiner Idee und Erscheinung miterleben. In dem Grade, in welchem wir fähig sind, die unmittelbare Idee mitzuerleben, zeigt sich die Art und Kraft unserer Persönlichkeit. Diese Kraft der Individualität zum Bewusstsein zu bringen, der Persönlichkeit zu lehren, Herrschaft über die eigene Kraft zu gewinnen, sodass weder Affekt noch falscher Kräfteverbrauch zerstörend auf Tonbildung und den Körper selbst wirkt, diese beherrschte Kraft mühelos in den Dienst des Kunstwerks zu stellen, ist die Aufgabe der „individuellen Klaviertechnik".

Alles Technische entwickelt sich von den ersten Studien der „individuellen Klaviertechnik" an aus den geistigen und seelischen Fähigkeiten des Menschen. Der allgemeine Klavierton ist nicht die Grundlage, auf welcher weiter entwickelt wird, sondern das Suchen und Bilden des individuellen Tones ist die interessante Aufgabe, welche des Lehrers harrt.

Der individuelle Ton ist die Grundlage aller Studien, nur aus dem individuell timbrierten, mühelos und streng metrisch gebildeten Tone ist die technische Freiheit und Unabhängigkeit, sowie die grosse Tonschönheit und geistige Ausgiebigkeit zu erzielen, welche dem nach „individueller Klaviertechnik" gebildeten Tone eigen ist. Die technische Freiheit, welche die „individuelle Klaviertechnik" gibt, hängt von den Hauptfaktoren ab. Der Erste ist die notwendige Konzentration.

Diese ergibt die Fähigkeit, sondieren zu können, ob der Körper bei der Tonbildung frei von Willkürlichkeit ist und ob der Affekt, dessen unruhiges Vorfühlen der Zerstörer der Tonbildung ist, ausgeschieden wurde.

Ein durchaus freier Körper, Herrschaft über den Affekt und alle naturwidrigen Bewegungen, d. h. über Willkür und falsche Angewöhnungen, geben durch die objektive Beobachtung der Persönlichkeit die Fähigkeiten, den Studien der „individuellen Klaviertechnik" gerecht zu werden.

Wie reinigend und steigernd die hiermit geforderte Selbsterkenntnis menschlich und dadurch künstlerisch wirkt, wissen alle diejenigen, welche durch die „individuelle Klaviertechnik" den vorher vergeblich gesuchten Weg fanden und durch ihn die grosse Kräftigung und geistige Freiheit entwickelten, deren sie bedürftig waren.

Die Körperfreiheit oder Légèrität ist deshalb unentbehrlich, weil der Körper auf dem jeweilig zu bildenden Tone balanziert, ihm die Freiheit des mühelosen Ansatzes, des Tonsteigerns und Ausschwingens gibt. Die „individuelle Klaviertechnik" kennt deshalb gerade wie der Sänger „Tonansatzstudien". Diese bilden den Ton leise anklingend und ausschwingend. Ist durch Einsatz und Schütteltechnik die nötige Hand- und Fingerkraft gewonnen, so treten tonsteigernde Anschlagsarten ein.

Diese nutzen die Gewichtsschwere des légèren Körpers aus und entwickeln den Ton je nach individueller Fähigkeit des Tonerlebens zu grösster Klangschönheit und grossem Klangvolumen. Die Mühelosigkeit dieser Tongebung und -Steigerung, die Freiheit der Tonbewegung oder des Tempospiels, welches durch die „individuelle Klaviertechnik" dem Spieler eigen ist, befähigt ihn, unabhängig von Technik, dieselbe mühelos in den Dienst des Denkens zu stellen.

Damit das Denken der korrekte Führer der Technik sei und deshalb die erlebte Idee zum bewussten künstlerischen Schauen umsetze, benötigt es des zweiten Hauptfaktors der „individuellen Klaviertechnik", der Motivgliederung. Die harmonische Analyse und die auf derselben beruhende Motivgliederung ist unentbehrlich für die geistige Durchdringung des Kunstwerks.

Die Motivgliederung und -Bewegung zeigt uns die musikalische Linienführung. Die Art der Linienführung charakterisiert den Rhythmus und zeigt der technischen Bewegung, welche Töne rhythmische Schwerpunkte sind, welche Töne hinweisend oder diese Schwerpunkte suchend, welche Töne ausschwingend die Linie des Rhythmus ausleben.

Das Motiv charakterisiert den Ton in seiner rhythmischen Bedeutung. Deshalb liegt in diesem Teil der Arbeit die Begründung für die geistige und technische Freiheit des Spielers. Verschieben sich die Schwerpunktsnoten an eine falsche Stelle, so verändert sich die rhythmische Linie und damit die Idee. Hierdurch treten nun technische Schwierigkeiten ein, denn das natürliche Ebenmass, aus dem die Idee entsprang, und welches der Darstellende bewusst durch seine Studien erreichen muss, um fähig zu sein, die Idee wiederum unmittelbar auszuleben, ist gestört. Körperliches und geistiges Ebenmass verbunden, ist allein fähig, das Kunstwerk in reiner Schönheit zur Erscheinung zu bringen. Verbindet sich der individuelle Ton mit der Motivgliederung, so beginnt seine natürliche Anwendung und Ausnutzung.

Die „individuelle Klaviertechnik" fordert deshalb eine Arbeitsteilung zwischen körperlich-gymnastischen, tonaltechnischen und geistig gliedernden Studien. Der Studierende der „individuellen Klaviertechnik" braucht täglich allerhöchstens zwei Stunden Uebezeit für die tonaltech-

nische Arbeit, daneben fordert die harmonische nnd motivische Gliederung und Grundierung alles zu studierenden Stoffes täglich eine Stunde Studium am Tisch.

Der Wechsel zwischen geistig begründender Arbeit, streng metrischen nnd sehr ruhigen Tonstudien ergibt eine gleichmässige Bildung, Steigerung und Ausnutzung aller körperlichen nnd geistigen Kräfte. Die Steigerung und Ausgleichung aller Kräfte beweist sich durch die Ruhe und Plastik der Darstellung, sowie die Zuverlässigkeit des Gedächtnisses.

Die „individuelle Klaviertechnik" heilt die mannigfaltigen Erkrankungen der Hände und Arme. Sie bildet kräftige Handmuskeln, gesnnde, nicht durchknickende Fingergelenke, sie befreit den Körper von jeglicher Spannung. Die für die Kräftigung sowie Lockerung des Armes unentbehrlichen gymnastischen Studien sind gesundheitlich ebenso nützlich als technisch.

Der ganze Mensch ist es, welcher durch das Studium der „individuellen Klaviertechnik" in sein Ebenmass gebracht wird. Dieses zn erreichen ist die Aufgabe der ganzen Arbeit; dass der ganze Mensch sich steigert durch Selbsterkenntnis und Selbsterziehung ist ihre Forderung. Der körperlich und geistig kräftige Mensch allein hat Schaffensfreude, nur er hat die Fähigkeit eines natürlichen Erlebens nnd Auslebens in der Kunst.

Der Mensch, welcher durch Selbsterziehung die bewusste Kraft besitzt, sich in seinem Ebenmass festzuhalten, gewinnt die schöne Harmonie des Wesens, aus welcher er selbst glücklich ist. Vor allem aber fühlt er den Beruf und die Berechtigung, seinen Mitmenschen zur Erreichung dieses gleichen Zieles behülflich zu sein.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Eine Neuheit für Berlin brachte dann die Königliche Oper mit „Pique-Dame", Oper in drei Akten und sieben Bildern von Peter Tschaikowsky.

Um ein richtiges Verhältnis zu den Bühnenwerken Tschaikowsky's zu bekommen, muss man die dichterischen Vorlagen kennen, nach denen seine Textbücher gearbeitet sind. Das gilt vor allem von seinen ausgesprochen russischen Opern, also von allen mit Ausnahme der „Jolanthe" und der „Jungfrau von Orleans", die auch ihrem Gesamtwerte nach hinter den „russischen" zurückstehen. Eigentlich spricht sich dieses merkwürdige Verhältnis immer bereits im Titel und in der gesamten äusseren Anordnung aus. Diese versucht nicht erst ein festes dramatisches Gefüge vorzutäuschen, sondern bekennt sich als eine Reihenfolge von Szenen oder Bildern, von denen jedes in sich eine geschlossene Einheit bildet, während die Verbindung zwischen ihnen nur sehr lose ist. Betrachtet man dieses Verhältnis vom Standpunkt des Musikdramas, so wird man es von vornherein unkünstlerisch finden. Wenn wir dagegen uns vergegenwärtigen, wie übel zahlreichen Werken unserer klassischen Dichter mitgespielt worden ist, wie für die doch sehr beliebten Opern „Margarethe", „Wilhelm Meister", „Werther", „Tell", „Romeo und Julie" u. s. w. die dichterischen Urbilder zugerichtet worden sind, wie sie gerade in ihrem dramatischen Kern vergewaltigt wurden, auf dass sie im Prokrustesbett einer Operndichtung Platz fanden; bedenkt man andererseits, dass zweifellos zahlreiche Szenen und Stimmungen dieser Dichtungen durch diese opernhafte Behandlung eine wunderbare Steigerung erfahren, so muss man doch gestehen, dass dieses Verhältnis eines Operntextes zu einer bedeutenden dichterischen Vorlage nicht gerade unkünstlerisch zu sein braucht. Ja, vielleicht läge hier das beste Mittel, um eine Reihe grosser dichterischer Stoffe, die in ihren Grundzügen allgemein bekannt sind und deren dichterische Ausführung, so weltberühmt die betreffenden Dichtungen sein mögen, in Wirklichkeit nicht viel gelesen werden, einem grösseren Ausschnitte des Volkes näher zu bringen. Die Musik würde sich hier als das eindringlichste Verkündungsmittel tiefer dichterischer Werte offenbaren.

Die Vorlage für Tschaikowsky's „Pique-Dame" ist die gleichnamige Novelle Puschkins, die wohl unter dem Einfluss E. T. A. Hoffmann's entstanden ist. Die Vermischung von nüchterner Wirklichkeit mit gespenstischem Spuk ist durch eine gewisse Kühle des Vortrags meisterhaft gelungen. In einem Kreise lustiger Offiziere, die mit wechselndem Glück dem Spiele fröhnen, erzählt einer von seiner uralten Tante, dass diese durch ihre Preisgabe vor 60 Jahren vom zauberkräftigen Grafen Saint Germain das Geheimnis dreier Gewinnkarten erhalten, wodurch sie einen schweren Verlust wieder wett gemacht habe. Sie selbst hätte nur das eine Mal spielen dürfen, das sei auch die Bedingung gewesen, die sie nachher den zwei jungen Männern, denen sie seither ihr Geheimnis mitgeteilt, gestellt. Diese Erzählung

macht nun auf einen der Anwesenden tieferen Eindruck, einen Offizier namens Hermann, der von brennendstem Ehrgeiz erfüllt ist und mit fieberhafter Aufregung immer den Gang des Spieles seiner Kameraden verfolgt, selbst aber nicht spielt, weil er „nicht in der Lage ist, das Unentbehrliche zu opfern, um Ueberflüssiges zu gewinnen". Dieser Hermann liebt Lisa, die Pflegetochter der Gräfin, ein armes, von der alten zänkischen Hexe furchtbar gequältes Mädchen. Seine Liebe wird erwiedert. Um Lisa heiraten zu können, beschliesst er, der Gräfin ihr Geheimnis abzutrotzen. Er wird von diesem Gedanken allmählich völlig besessen. Es gelingt ihm, sich ins Zimmer der Gräfin einzuschleichen. Als sie allein ist, tritt er ihr mit seiner Forderung gegenüber. Vor Schrecken stirbt die alte Frau, ohne ihm ihr Geheimnis zu verraten. Er fühlt sich halb als Mörder, und der Gedanke an die entronnene Glücksgelegenheit verfolgt ihn bis zum Wahnsinn. Da erscheint ihm in der Nacht der Geist der Gräfin und teilt ihm die drei Glückskarten mit: die 3, die 7, das Ass. Nur einmal innerhalb 24 Stunden dürfe er setzen; wenn er die drei Gewinne eingeheimst habe, nie wieder. Er stürzt in den Spielsaal, die Karten bewähren den Zauber. Sein ganzes Vermögen hat er auf die erste Karte gesetzt. Er gewinnt. Am nächsten Tag gewinnt er mit verdoppeltem Einsatz wieder. Zum drittenmal wagt er es. Schon glaubt er gewonnen zu haben, da hält er statt des Asses die Pique-Dame. „In demselben Augenblick schien es ihm, als ob die Pique-Dame mit den Augen blinzelte und ihn höhnisch anlächelte. Es fiel ihm eine ungewöhnliche Aehnlichkeit auf . . . . „Die Alte!" schrie er entsetzt." — Kalt schliesst Puschkin seine Novelle mit der Mitteilung, dass Hermann wahnsinnig wurde, Lisa einen liebenswürdigen jungen Mann geheiratet habe.

Es ist vielleicht der schärfste Reiz der Puschkin'schen Novelle, dass Hermann eine innerlich kalte Natur ist. „Er hat ein napoleonisches Profil und das Herz eines Mephistopheles", heisst es einmal von ihm. Seine Liebe zu Lisa ist gewiss zuerst ehrlich, aber der Ehrgeiz in ihm ist soviel stärker, dass sie ihm später eigentlich nur noch das Mittel zum Zweck ist, der Gräfin das Geheimnis abzulocken. Auf der anderen Seite fehlt auf diese Weise der Novelle alle innere Entwicklung, worauf doch allein die Dramatik aufgebaut werden kann. Sie ist eine „unerhörte Begebenheit", aber die Entwicklung irgend eines seelischen Umstandes ist nicht vorhanden. In der Hinsicht bedeutet die Bearbeitung, die Modest Tschaikowsky, der Bruder des Komponisten, geschaffen hat, eine Vertiefung. Hier ist Lisa an einen Fürsten verlobt. Hermann ist von seiner Leidenschaft zu ihr völlig erfüllt und reisst auch Lisa zur Liebe hin. So wird ihm hier das Spiel nur zum Mittel, die Geliebte für sich zu gewinnen. Im übrigen folgen sich die Ereignisse wie in der Novelle, nur dass der Wahnsinn bei Hermann gleich nach dem Tode der Gräfin auszubrechen beginnt. Der Gedanke an das Spiel verwirrt ihm die Sinne so sehr, dass er auch Lisa zurückstösst, die aus Verzweiflung darüber sich ins Wasser stürzt. Man kann dann freilich denken, dass die Zauberkarten zum drittenmal deshalb versagen, weil nun die Bedingung der Alten, dass er Lisa heiraten müsse, nicht erfüllt werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart feierte in den Tagen vom 13. und 16. April das Fest seines 50jährigen Bestehens. Die Feier wurde durch einen „Festakt" im grossen Saal des Königsbaus eingeleitet, dem das Württembergsche Königspaar, die Vertreter der Stadt und zahlreiche Abgesandte musikalischer Anstalten und Körperschaften beiwohnten. Mit einem „symphonischen Prolog" von J. Krug-Waldsee begann der Festakt, die Festrede hielt Professor S. de Lange, Leiter des Konservatoriums, der sich die Glückwunschansprachen des Ministeriums, der Stadt und der Abgesandten der auswärtigen Kunstanstalten anschlossen. Den Beschluss machte die nach Psalm 21 komponierte „Königshymne" von J. Faisst. Am 14. April fand eine Kammermusik-Matinee, ausgeführt von den Lehrern der Anstalt, und abends ein Kirchenkonzert von früheren und jetzigen Schülern in der Johanneskirche statt. Die an den beiden nächsten Abenden im Königsbau stattfindenden Konzerte wurden von früheren und jetzigen Schülern ausgeführt. Ein Festbankett in der Liederhalle machte den Beschluss der Veranstaltungen. — Eine von Alex. Eisenmann verfasste „Festschrift" schildert in lebendiger Darstellung die Gründung der Anstalt und ihrer steten Fortentwicklung. Sie trat im Jahre 1857 als „Stuttgarter Musikschule" ins Leben, unter ihren Begründern lesen wir die Namen: Lebert, Stark, Faisst, Speidel u. A. Mit 60 Schülern beginnend, stieg die Anzahl im 3. Jahre schon auf 270. Nach 8 Jahren wurde die Anstalt in ein „Konservatorium" umgewandelt; nach 10jährigem Bestehen übernahm König Karl das Ehrenprotektorat, im Jahre 1896 erhielt das Konservatorium die Benennung „Königlich".

Professor Willy Rehberg, bisher erster Lehrer am Konservatorium in Genf, ist an das Dr. Hoch-

sche Konservatorium zu Frankfurt a. M. berufen.

Das 16. Prüfungskonzert des Krain'schen Konservatoriums zu Breslau, Direktor Oberorganist Oscar Krain, nahm einen sehr günstigen Verlauf. Von den 8 Nummern des Programms war der überwiegende Teil dem Gesange gewidmet. Es kamen Arien und Gesänge von Haydn, Bruch, Wolf, Reger, Plüddemann, Cornelius und Strauss zum Vortrag, pianistisch wurde Mozart's B-dur-Konzert, Notturno von Grieg, Spinnerlied von Wagner-Liszt u. A. geboten. Herr Krain spielte das 2. Klavier im Mozart-Konzert sehr wirkungsvoll und begleitete sämtliche Gesänge feinsinnig und anschmiegsam.

Eine Schüleraufführung mit reichem und geschmackvollem Programm veranstaltete Frl. Adolfine Geisenheyner zu Kreuznach mit ihren Zöglingen. Es wechselten Klavier- und Violinvorträge vom leichten Kinderstück bis zu Beethovenschen Sonatensätzen ansteigend in sehr hübscher Auswahl, auch Ludwig Schytte's „Kindersuite" für Klavier, 4händig, Violinen und 7 Kinderinstrumenten, kam wohlgelungen und rhythmisch straff zur Aufführung.

Das Dortmunder Konservatorium der Musik, Direktoren C. Holtschneider und G. Hüttner, konnte am 1 April auf ein 5jähriges, erfolgreiches Wirken zurückblicken. Freunde und Schüler der Anstalt gaben zu diesem Anlass ein künstlerisch ausgestattetes „Gedenkblatt" heraus.

Am Hamburger Konservatorium ist an Stelle des kürzlich verstorbenen Otto Hegner Herr Hans Herrmann in den Lehrkörper für die Virtuosenklassen eingetreten.

Vermischte Nachrichten.

Anlässlich der Feier des 50jährigen Bestehens des Königlichen Konservatoriums zu Stuttgart verlieh der König von Württemberg folgende Auszeichnungen: Professor S. de Lange das Ritterkreuz der Württ. Krone, Professor Max Pauer die Insignien des Löwen zu dem Ritterkreuz der Württ. Krone, Professor Otto Freytag-Besser die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Zur Prüfung der Orchesterwerke, die zur Aufführung bei der am 28. Juni d. J. in Dresden stattfindenden Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Musikvereins" eingereicht wurden, war der damit betraute Ausschuss dieser Tage in Berlin versammelt. Eingesandt waren insgesamt 415 Kompositionen, von denen 80 in die engere Wahl kamen. Schliesslich wurden sechs Orchesterwerke zur Aufführung bestimmt, unter diesen zwei Werke von verstorbenen Komponisten, eines von Thuille und eines von Liszt.

Unser geschätzter Mitarbeiter, Herr José Vianna da Motta, tritt Anfang Mai eine 30 Konzerte umfassende Tournee an, die ihn nach Portugal, Brasilien und Argentinien führt.

Das 8. Stuttgarter Musikfest entfaltet ein stattliches Aufgebot an Chorkräften. Der Verein für klassische Kirchenmusik, der Neue Singverein, Lehrergesangverein, Schubertverein, und der Kgl. Hoftheaterchor, zusammen etwa 475 Sängerinnen und Sänger, üben bereits unter Leitung ihrer Dirigenten die umfangreichen Chornummern ein. Ausser dem „Messias" von Händel stehen auf dem Programm: Bach's Kantate „Ein' feste Burg", Bruckner's „Tedeum" (als Abschluss seiner 9. Sinfonie), Prof. Seyffardt's „Schicksalsgesang" und der „Taillefer" von R. Strauss. Das Orchester stellt die verstärkte Hofkapelle (etwa 95 Mitwirkende). Im Messias, in der Kantate und im Tedeum wird die schöne Orgel des Liederhalle-Festsaals von Prof. H. Lang gespielt. Das Programmbuch von Dr. Karl Grunsky, das Texte, Erläuterungen u. s. w. enthält, wird bei Zeiten im Druck erscheinen.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer veröffentlicht soeben ihren Bericht über das dritte Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Hiernach hat die Anstalt im Jahre 1906 eine Gesamteinnahme von 102291 M. 17 Pf. erzielt. Die eigentlichen Gebühreneinnahmen betrugen 92820 M. 85 Pf., die mit 26527 M. 76 Pf. (= 28,57 %) Verwaltungskosten belastet waren, sodass 66293 M. 9 Pf. zur Verteilung gelangten. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden 6629 M. 30 Pf. überwiesen. Durch die nunmehr erzielte Verständigung mit der Gruppe Leipziger Verleger, den Abschluss eines neuen Vertrages mit der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, sowie durch den Beitritt der massgebenden populären Komponisten und zahlreicher Musikverleger ist der Genossenschaft ein voller Erfolg gesichert.

Hofkapellmeister Professor Karl Schröder erhielt bei seinem Scheiden aus seinem Amte vom Fürsten von Sondershausen den Titel „Hofrat".

Professor Dr. Adolf Stern, der bekannte Literarhistoriker, langjähriges Direktionsmitglied des Allg. Deutschen Musikvereins, starb im 72. Lebensjahre in Dresden.

Aus Mannheim erhalten wir nachstehende Mitteilung: Das vorläufige Programm für das Jubiläums-Musikfest im Rosengarten lautet:

1. Konzert: Freitag, 31. Mai, ½8 Uhr:
(Sinfonische Werke aus dem XVIII. Jahrh.).
Stamitz, Cannabich, Richter, Haydn, Mozart.

2. Konzert: Samstag, 1. Juni, 6 Uhr:
(Sinfonische Werke aus dem XIX. Jahrh.).
Beethoven, Brahms, Bruckner.
3. Konzert: Sonntag, 2. Juni, $3^1/_2$ Uhr:
(Moderne Chorwerke.)

F. Liszt, Graner Festmesse, C. Bernecker, Krönnngskantate, Th. Streicher, Exequien der Mignon (Uraufführung).

4. Konzert: Dienstag, 4. Juni, 11 Uhr:
(Deutsche Lieder ans zwei Jahrhnnderten.)

Lieder von Schnlz, Znmsteeg, Reichardt, Mozart, Beethoven, Löwe, Schubert, Schnmann, Brahms, H. Wolf.

Dirigenten: Hermann Kntzschbach, Mannheim. Ferdinand Löwe, Wien. Peter Raabe, München.

Orchester: Hoftheater-Orchester Mannheim nnd Kaim-Orchester München (120 Künstler). Chor: Ca. 800 Damen und Herren. Solisten: Sopran: Aaltje Noordewier-Reddingins (Amsterdam); Mientje Lammen (Frankfurt). Alt: Jnlia Cnlp (Berlin); Helene Wehrenpfennig (Wien). Tenor: Felix Senius (Berlin). Bassbariton: Alexander Heinemann (Berlin). Violine: Henri Marteau (Genf). Violoncello: Hngo Becker (Frankfurt) Viola: Henri Casadesns (Paris). Orgel: Albrecht Hänlein (Mannheim).

In Bndapest wnrden von Engène Ysaye nnd Moritz Gönczy an drei Abenden Beethoven's gesamte „Violinsonaten" unter lebhaftestem Beifall gespielt.

Am 30. April d. J. feierte der namentlich durch seine Männerchorkompositionen bekannte Edwin Schultz seinen 80. Geburtstag. Man beabsichtigte ihn durch eine Ehrengabe auszuzeichnen. Edwin Schultz, der aus einer Organistenfamilie stammt, kam als ein bereits bekannter Konzertsänger 1851 nach Berlin, nachdem er zuvor seit 1847 Dirigent verschiedener Gesangvereine in Danzig gewesen war. In Berlin setzte er seine Studien bei dem Hofopernsänger Mantius und den Professoren Würst und Kullak fort. Von 1861 an bis znm Jahre 1895 leitete er den Männergesangverein „Melodia" — später „Cäcilia-Melodia" — als Chormeister, nnd in dieser Stellung hat er besonders frnchtbringend gewirkt. Nebenbei dirigierte er auch noch einige andere Berliner Gesangvereine, z. B. den Erk'schen Männergesangverein von 1882 bis 1887 und die Berliner Sängerschaft von 1882 bis 1897. Gerade die Volkstümlichkeit seiner Kompositionen hat dazn beigetragen, seinen Namen in der ganzen Welt bekannt zu machen. Als seine grössten nnd am meisten verbreiteten Arbeiten können bezeichnet werden: „Waldharfen", „Im Sturm", „Ostermorgen", diese mit Begleitung geschrieben; ferner die a cappella-Sätze: „Das Herz am Rhein", „Waldesrauschen", „In der Mondnacht" (mit Sopransolo) nnd endlich „Der Reiter und sein Lieb". Edwin Schultz hat anch eine Reihe sehr hübscher melodiöser 4händiger Klavierstücke geschrieben.

Bücher und Musikalien.

Peter Cornelius: „Der Barbier von Bagdad". Klavierauszng von W. von Baussnern.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf den Streit wegen Mottl-Levi's Bearbeitung von P. Cornelius' Barbier von Bagdad einzugehen, ist hier nm so weniger der Ort, als die Akten darüber wohl geschlossen sind. Wie man sich auch dazu stellen möge, auf jeden Fall muss man doch die Herausgabe des entzückenden Werkes in seiner Originalgestalt freudig begrüssen nnd ihre Notwendigkeit anerkennen. Ob die Retonchierungen in der Instrumentation wirklich so entstellend waren, wie Max Hasse behauptet, könnte nur ein Vergleich der Partituren bestätigen, in abstracto scheint es nicht nnmöglich, dass Liszt in seinem Urteil über die Original-Instrumentation Recht hatte, sowie dass Mottl, wenn er im Geist des Antors verfahren ist, manche Verbessernng des Klanges einführen konnte. Vielleicht verlieren wir manchen geistreichen Einfall, wenn wir anf Mottl's Aenderungen verzichten. So prinzipiell kann man nicht jede Retouche am Werke eines andern verdammen (vgl. R. Wagner's Retouchen an der Instrumentation der 9. Sinfonie). Freilich kann man zu weit darin gehen und dem Werk einen verschiedenen, vom Antor nicht gewollten Charakter anfprägen.*) Da mir nnr der Klavierauszng vorliegt, so kann ich nur über einen Teil der Mottl'schen Aenderungen urteilen: über die Striche. Diese sind aber entschieden zn tadeln. Wenn man anch das Bestreben bemerkt, manches straffer zusammen zu ziehen, so ist dies doch nnr an wenigen Stellen ohne Verlust an charakteristischen Eigenheiten des Originals geschehen, dnrch die meisten Striche waren aber musikalisch wertvolle und für den dramatischen Fortgang wichtige Partien weggefallen.**) Schon deshalb hat der neue Klavieranszug nach der Originalpartitur grossen Wert. Aber anch dnrch viel besseren Satz zeichnet er sich vor dem alten aus. W. von Baussnern hat den Orchesterpart getren und geschickt für Klavier gesetzt.

Anstatt der nachgelassenen Ouvertnre in D dur steht die ursprüngliche (in H moll), ein leider ziemlich unbedentendes, glattes Stück. Schade, dass die andere, geistsprühende Ouverture, die schon

*) Dass Levi die Original-Instrumentation nnverändert liess, spricht sehr für letztere Annahme.

**) Hier ist die Entrüstnng der Familie über die Pietätlosigkeit der Bearbeitnng begreiflich.

durch Verwendung von Themen der Oper innigeren Zusammenhang mit der Handlung aufweist, nicht auch mit abgedruckt worden. Selbst wenn der „Barbier“ in der Originalgestalt aufgeführt wird, wäre diese Ouverture in D bei weitem vorzuziehen. Auch der Schluss des ganzen Werkes mit dem Zitat aus dem I. Akt: „Vergiss' den Barbier nicht“ wäre trotz Hasse's Urteil dem früheren entschieden vorzuziehen.

J. Vianna da Motta.

Volksliederbuch für Männerchor, herausgegeben auf Veranlassung seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 2 Bände.

C. F. Peters, Leipzig.

Die Kenntnis der Vorgeschichte dieses Werkes voraussetzend, muss ich gestehen, dass ich seit langer Zeit nicht eine solche Enttäuschung erlebt habe, wie beim Durchlesen dieser Sammlung. Der Wunsch des Kaisers lautete, eine Auswahl von solchen Liedern zu treffen, „die jedem Deutschen ans Herz gewachsen sind, die in ewiger Jugendschönheit und Jugendfrische den zerstörenden Wirkungen der Zeit Trotz geboten haben und nach menschlicher Voraussicht Trotz bieten werden, so lange die deutsche Zunge klingt“. Hätten die alte, liebe Exzellenz von Liliencron und unser hochgeschätzter Prof. Friedlaender die Auswahl der Lieder allein zu bestimmen gehabt, dann wäre sicherlich ein monumentales Werk, ein Volksliederbuch und nicht ein Volks-Liederbuch entstanden. Unter den 610 Liedern befindet sich eine kleine Zahl von schätzenswerten alten und neuen Liedern, die wert waren, der Vergessenheit entrissen zu werden. Das übrige ist zumeist Spreu. Vor allem erscheint mir die Schwäche bedauerlich, dass man sich nicht gegen die Aufnahme einer Masse von Originalkompositionen lebender, für den Männergesang bedeutungsloser Komponisten wehren konnte. Eine ganze Reihe von Liedern sind „künstlich“, d. h. dem volksmässigen Satz durchaus widersprechend gesetzt. Manche Texte tragen statt der heute im Volksmunde lebenden Melodien gänzlich fremde Weisen, z. B. „Zwischen Frankreich“ und „Trompeter von Gravelotte“. Von heute aufgefundenen Volksliedern, die bisher traditionell fortgelebt, ist überhaupt nicht die Rede. Nicht einmal die bekannten Lieder hat man nach ihrer wahren Sangespraxis korrigiert, sondern in ihrem geschraubten papiernen Rhythmus belassen, z. B. „Schön ist die Jugend“. Auch die Tantiemeverpflichtung hat sich dieses für das Volk geschaffenen Buches bemächtigt. So muss jeder Verein vorher eine Abgabe entrichten: wenn er an einem öffentlichen Weihnachtsfest „Stille Nacht, heilige Nacht“ singen will, wenn er bei einer Beerdigung mit einem Grabliede, z. B. „Auferstehn“ oder „Es ist bestimmt in Gottes Rat“, dem Toten die letzte Ehre erweist, oder wenn er gar an einer patriotischen Festlichkeit „Heil Dir im Siegerkranz“ singen will. Das ist denn doch — stark!

Ludwig Riemann.

Hugo Kienzler, op. 6. Sechs Solfeggien mit Vorübungen über Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen.

H. Schröder Nachfolger (C. Siemerling), Berlin.

Im Gegensatz zu den meisten Gesangsübungen ähnlicher Art, die sich vorzugsweise auf den technischen Teil der gesanglichen Ausbildung, wie Phrasierung, Registerverbindung, Portament u. s. w. beschränken, legt der Verfasser dieser Solfeggien sein besonderes Augenmerk auf die gründliche Durchbildung des Gehörs und hat zu diesem Zweck jeder der sechs Nummern (mit Ausnahme der letzten) eine kurze Vorübung beigefügt, die den Schüler in den Stand setzen soll, sich die völlige Sicherheit im Treffen und reinen Intonieren der verschiedenen Intervalle anzueignen. Da der Klaviersatz durchaus selbständig und die Uebungen oft sehr interessante und eigenartige Züge enthalten, so dürften sie sich für vorgeschrittene Schüler als ebenso instruktives wie anregendes Lehrmaterial erweisen.

Arno Kleffel.

Vereine.

Musik-Sektion des A. D. L.-V.
Verband der deutschen Musiklehrerinnen.

Die **Musikgruppe Kassel** hat die Gründung der Pensionszuschusskasse für Musiklehrerinnen im Anschluss an die Allg. D. P. A. durch Frl. Anna Morsch mit Freude und Dank begrüsst und ist dieser Kasse gleich nach dem Erscheinen des Berichts über die Gründung mit rund 2100 M. beigetreten. Diese Summe war im Laufe von $2^1/_4$ Jahren gesammelt worden aus den Ueberschüssen des 1 M. Paragraphen, durch Konzerte, Vorträge und eine Schüleraufführung.

Der Verein ist jetzt aber noch einen Schritt weiter gegangen.

In der Erkenntnis, dass das Kapital nur langsam anwachsen kann, so lange es lediglich auf zufällige Beiträge angewiesen ist, wurde der Antrag gestellt, dass jedes Mitglied, welches später pensionsberechtigt zu sein wünscht, einen bestimmten jährl. Beitrag zahlen solle. Der Antrag wurde einstimmig angenommen und man einigte sich auf 12 M. jährlich, welche in 2 Raten zu zahlen sind. Als Altersgrenze für die Auszahlung der Rente wurde das 60. Lebensjahr festgesetzt. Bei früher eintretender gänzlicher Invalidität erfolgt die Auszahlung früher.

Wir hoffen, dass nach 10 Jahren das Kapital gross genug sein wird, um an die Auszahlung einer Rente denken zu können.

Luise Soëst.
I. Vorsitzende.

Musikgruppe Berlin.
Generalversammlung,
Dienstag, den 7. Mai 1907.
Tagesordnung.

1. Jahresbericht — Frau Burghausen.
2. Kassenbericht — Frl. Ribbeck.
3. Bericht über die Unterrichtsvermittelung — Frau Burghausen.
4. Bericht über die Bibliothek — Frl. Kriese.
5. Antrag von Frau Burghausen:
   Die Generalversammlung wolle in Erwägung ziehen, ob die im vorigen Jahre vorgenommene Erweiterung des Vorstandes durch Beisitzerinnen fortbestehen soll. In diesem Falle wäre eine Aenderung unserer Statuten § 7 notwendig.
6. 3 Anträge von Frl. Zitelmann:
   a) Die Generalversammlung wolle beschliessen, eine Kommission zu wählen, welche sich mit der Propaganda für die Musikgruppe Berlin zu beschäftigen hat.
   b) Die Generalversammlung wolle beschliessen, die Aufnahmeformalitäten zu erleichtern, und zwar so, dass die für die Aufnahme zur Bedingung gewordene persönliche Vorstellung nebst Abgabe der Papiere nicht nur bei der Vorsitzenden, sondern bei allen Vorstandsmitgliedern erfolgen kann, sowie auch vor Beginn und nach Schluss der Monatsversammlungen bei der Vorsitzenden gestattet ist, und dass über die Aufnahme resp. Ablehnung in den monatlichen Vorstandssitzungen nach gemeinsamer Durchsicht der Papiere entschieden wird. Die Generalversammlung wolle demgemäss beschliessen den § 4 Absatz 1 zu ändern: „Ueber die Aufnahme resp. Ablehnung entscheidet der Vorstand“.
   c) Die Generalversammlung wolle beschliessen, folgenden Paragraphen in die Statuten der Musikgruppe oder der Unterrichtsvermittelung aufzunehmen: „Mitglieder, welche Stunden durch die Unterrichtsvermittelung oder durch Mitglieder der Gruppe zugewiesen erhalten, verpflichten sich, diese Stunden nicht an Lehrerinnen weiterzugeben, welche ausserhalb der Musikgruppe stehen, sondern bei Aufgabe des Unterrichts die betreffenden Schüler an die Unterrichtsvermittelung zu verweisen oder durch Hilfe der Unterrichtsvermittelung ev. eine andere Lehrerin zu suchen.“
7. Antrag von Frl. Kriese:
   Die Generalversammlung wolle beschliessen, den Vorstand zu erweitern durch Zuwahl einer Bibliothekarin.
8. Neuwahl der Prüfungskommission für Schüleraufführungen.
9. Vorstandswahl.

Der Vorstand.
I. A.: *Elisabeth Kriese.*
1. Schriftführerin.

Der Musiklehrerinnen-Verein von Mähren und Schlesien in Brünn veranstaltete zum Besten seines Pensions- und Krankenfonds ein „Jugend-Kostümfest“, das zahlreich besucht und von schönstem Erfolge gekrönt war. Zur Aufführung kamen: „Puppenwiegenlied“ und „Tanzlied“ von Reinecke, „Mädchen aus Stein“ und „Undine“ von Dalcroze; eine Miniatur Tiroler Sängergesellschaft, aus 5- und 6jährigen Kindern bestehend, trug „Gestanzeln“ vor; den Mittelpunkt bildete Alexis Holländer's Singspiel „Die Blumenkönigin“. Um das Gelingen des Festes haben sich die beiden Damen Frl. Anna Werner, Schriftführerin des Vereins, und Frl. Barsanti, städtische Kindergärtnerin, besonders verdient gemacht.

☛ *Einem Teil dieser Auflage liegt ein Prospekt von* **E. Prinz, Berlin:** *„Tönende Noten“, zur Reform des Schulgesangunterrichts bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.



Anleitung zur Stimmbildung und zum fliessenden Sprechen



auf Grund langjähriger praktischer Erfahrung
von Fräul. **A. Kuijpers**, Lehrerin für Stimmbildung in Berlin NW., Siegmundshof 12.
4. Auflage. Broschiert Mk. **2,50**, gebunden Mk. **3,50**.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen und **Verlag K. F. Koehler, Leipzig.**

Alle gymnastischen Sprachübungen, wie sie zur Erhaltung und Ausbildung der Sprechstimme wie zur Vorbereitung des Gesangunterrichts nötig sind, finden sich in diesem Handbuch. Das Werkchen ist gerade Lehrern, an deren Stimmorgan dauernd hohe Anforderungen gestellt werden, dringend zu empfehlen. Die Stimme bedeutet für den Lehrer oft die Existenz.

Glänzende Zeugnisse von Lehrern und Geistlichen über die Vortrefflichkeit dieser Methode liegen vor.

Julius Blüthner

Flügel **Leipzig** **Pianinos**

Schule des Daumen-Untersatzes

Tägliche Studien für das Pianoforte
von
Helene Heinze.
Preis Mk. 2,—.
Kommissions-Verlag von H. Bock,
Hof-Musik-Handlung in **Dresden.**

Rosenthal & Co., Berlin S.O., Rungestrasse 20.

Aufgabenbuch für den Musikunterricht.

Entworfen von Prof. E. Breslaur.
Ausgabe A für den Elementar-Unterricht.
„ B „ die Mittelstufen.
Preis pro Heft 15 Pf.

Zuschneid Klavierschule

Teil I brosch. M. 3.—, in Leinen gebunden M. 3.75
Teil II „ M. 5.—, „ „ „ M. 6.—
Beide Teile in einem Bande, gebunden M. 8.50
Methodischer Leitfaden, gebunden M. 1.20

Tägliche Klavierübungen von Karl Zuschneid. Preis 2 Mk. 1. Die Tonleitern. 2. Uebungen mit stillstehender Hand. 3. Uebungen mit ruhenden Fingern. 4. Uebungen mit fortrückender Hand. 5. Gebrochene Akkorde. 6. Grosse Arpeggien. 7. Terzen, Sexten. 8. Staccato- und Oktaven-Uebungen. 9. Tremolo, Sprünge, weite Lagen. 10. Zusammenspiel ungleicher Tongruppen.

Sonatinen und Stücke für den Klavierunterricht progressiv geordnet und bezeichnet von Karl Zuschneid. 4 Hefte je Mk. 1,60.

Chopin-Auswahl. 30 Klavierkompositionen von Fr. Chopin für den Unterricht progressiv geordnet und bezeichnet von Karl Zuschneid. Mk. 2,—.

Am Klavier. Melodienbuch für das Legatospiel. Sammlung von Volks- und Tanzweisen und klassischen Melodien **ohne Tonwiederholungen** zur Beförderung des gebundenen Spieles auf der Elementarstufe des Klavierunterrichts von Gustav Hecht. Preis 2 Mk.

Neue Klaviermusik.

Klauwell, Otto, Klavierstücke.
op. 37. 1. Menuett . . . . . Mk. 1,—
2. Jagdstück . . . . „ 1,20
op. 38. Drei Stücke in Kanonform (Präludium, Scherzo, Romanze) Mk. 1.20

Lazarus, G., op. 89. Kleine Fantasiestücke. 2 Hefte je Mk. 1,20
I. 1. Elfen im Mondschein. 2. Scherzo. 3. Schlummerliedchen. 4. Walzer.
II. 1. Serenade. 2. Ballade. 3. Humoreske.

Voss, Fred., op. 25. Musikalisches Skizzenbuch. Leichte Stücke in 2 Heften je Mk. 1,50
I. 1. Präludium. 2. Tanzlied. 3. Auf der Schaukel. 4. Menuett. 5. Lustiger Freund. 6. Melodische Studie. 7. Fröhlich im Kreise.
II. 8. La Mignonne. 9. Etude. 10. Valsette. 11. Träumerei. 12. Danse caractéristique.

Zuschneid, Karl, op. 68. Wie es euch gefällt. 8 heitere Stücke für die Jugend. Mk. 2,—
— op. 72. **Drei Salonstücke.** 1. Humoreske 80 Pf. 2. Gavotte 60 Pf. Mazurka 80 Pf.

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Gross Lichterfelde

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. | **Berlin, 15. Mai 1907.** | **XXX. Jahrgang.**

Mariano de Ramos y Padilla †
und Désirée Artôt de Padilla †.

Von

Carlos Droste.

In einem Sanatorium unweit Paris verstarb Anfang Dezember v. J. in geistiger Umnachtung ein Gesangskünstler, der in den 70er und 80er Jahren, besonders in ganz Europa, als Bühnen- und Konzertsänger gefeiert und viel bewundert wurde, der Baritonist Mariano de Ramos y Padilla, der Gatte der ebenso grossen und gefeierten Sängerin und Gesangsmeisterin Désirée Artôt, die vor wenigen Wochen gleichfalls aus dem Leben geschieden ist. Padilla war im Jahre 1842 zu Murcia im südlichen Spanien geboren; er hat somit ein Alter von 64 Jahren erreicht. Seinen Studien oblag er in Italien, dem gelobten Lande der Tonkunst, eignete sich eine tüchtige allgemeine musikalische Bildung an und genoss lange Zeit in Florenz speziell den Unterricht des berühmten Gesangspädagogen Mabellini. Mit wertvollen Empfehlungen seines Maëstro ausgerüstet, bereiste Padilla dann mehrere Jahre lang konzertierend die grösseren Städte Italiens und seines Vaterlandes Spanien und legte hiermit den Grund zu seinem späteren — man darf wohl sagen — weltumfassenden Künstlerrenommée. Denn ein Gesangsvirtuose in des Wortes ureigenster, schönster und kühnster Bedeutung war Mariano de Padilla. Seine Kunst, sowohl hinsichtlich der natürlichen Mittel, die ihm zu Gebote standen, als auch hinsichtlich der technischen Fertigkeit und Meisterschaft, welche er sich angeeignet hatte, wirkte blendend, fascienierend, alles mit sich fortreissend. Der Künstler war der Typ des reisenden Gesangsvirtuosen, des „star" im guten und vornehmen künstlerischen Sinne genommen und gedacht. Gar bald begann der Name Padilla's auch über die Grenzen seiner persönlichen und seiner künstlerischen Heimat hinauszudringen. Er bereiste nach einander fast sämtliche Länder Europas, nämlich: Frankreich, England, Deutschland, Oesterreich, Schweiz, Belgien, Holland, Skandinavien, Russland, ja selbst die Balkanstaaten. Allerorten wurde der virtuose Gesangskünstler und graziöse Darsteller vom Publikum verehrt und gefeiert, Kaiser und Könige zählten zu der Menge der bewundernden Verehrer, die diesem Phänomen Beifall klatschten. Die einschmeichelnde Süsse und der bestrickende Wohllaut, die Schönheit und Fülle seines

Baritonorgans, die tadellose Technik und die eminente Vortragskunst seiner Singweise fesselten die Hörer ebenso unwiderstehlich in ihren Bannkreis, wie sein eindrucksvoll belebtes, feurig bewegtes Spiel, seine distinguierte Erscheinung und die Eleganz und Noblesse seines ganzen Auftretens. Padilla war der berufene Sänger des „bel canto“, der Interpret der Rollen der romanischen Opernliteratur, der Werke italienischer, französischer, belgischer und spanischer Komponisten „par excellence“. Deutsche Opern hatte er fast garnicht auf seinem Repertoire; den Werken Wagner's hielt er sich in richtiger Erkenntnis der Grenzen, die die Natur auch seiner Begabung gezogen, zeitlebens fern. Aus dem reichen Rollenschatz des Künstlers seien hier als die wichtigsten genannt: sein verführerischer, wahrhaft dämonischer Don Juan, sein unübertrefflicher Tell, sein humorvoller, lebensprühender Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla“, sein leidenschaftlicher Rigoletto, sein glänzender Luna, sein ritterlicher Nevers, sein prächtiger, kraftvoller Nelusco u. a. m. Wir können ihn uns am besten als eine Art von idealisiertem Andrade vorstellen, nur männlicher, edler, imponierender, gediegener und innerlicher, als diesen, besonders während der letzten Jahre in der durch unser heutiges Gastspielunwesen nun einmal bedingten Verflachung, Manieriertheit und Oberflächlichkeit erstarrten und ausgearteten reisenden Gesangsvirtuosen. Auch auf dem Konzertpodium war Padilla in den meisten Hauptstädten Europa's ein häufiger und gern gesehener Gast, wenngleich seine ganze künstlerische Individualität und sein Naturell ihn gebieterisch auf die Bühne, als auf seinen eigentlichen Wirkungskreis hinwiesen. Nachdem er sich von der Oeffentlichkeit zurückgezogen hatte — was verhältnismässig frühzeitig geschah — widmete sich Padilla, im Verein mit seiner Gattin, dem Erteilen von Gesangunterricht. Eine grosse Anzahl nachmals berühmter Künstler verdanken ihm ihre Ausbildung. U. a. war auch der treffliche Baritonist des Hamburger Stadttheaters Max Dawison, der Alberich der letzten Bayreuther Festspiele, der Schüler Padilla's.

Zum äusseren Lebensgange des verstorbenen Künstlers sei noch nachgeholt, dass sich derselbe im Jahre 1869 mit der bekannten Sängerin Marguérite Josephine Désirée Artôt, genannt Montagney (geb. 21. Juli 1835 zu Paris), vermählte und an ihrer Seite seine Gastspiel- und Konzertreisen fortsetzte. Im Jahre 1884 nahm er mit seiner Gattin seinen ständigen Wohnsitz in Berlin; 1889 siedelte das Künstlerpaar zu dauerndem Aufenthalt nach Paris über, wo sie einen grossen Schüler- und Freundeskreis um sich versammelten. Vor kurzem zwang ein beginnendes schweres Nervenleiden Padilla, seine Lehrtätigkeit aufzugeben und ein Sanatorium aufzusuchen, wo er seinem unheilbaren Uebel im Dezember v. J. erlag.

Desirée Artôt, die Gattin Mariano de Padillas, darf gleichfalls nicht nur als eine der grössten Sängerinnen und Gesangskünstlerinnen, sondern auch als eine der bedeutendsten Gesangslehrerinnen aller Zeiten gelten. Zu Paris am 21. Juli 1835 als Tochter des Professors am Brüsseler Konservatorium der Musik Jean Désirée Artôt, ersten Hornisten in der Privatkapelle des Königs von Belgien, geboren, entstammt sie einer weitverzweigten Musikerfamilie, denn ausser ihrem Vater gehören noch verschiedene andere Verwandte dem Tonkünstlerberufe an; so besonders ihr Onkel, der berühmte, leider sehr früh verstorbene belgische Violinist und einst vielgenannte Geigenvirtuose Alexander Josèphe Montagney (geb. 25. Januar 1815, gest. 20. Juli 1845). Désirée Artôt, welche schon frühzeitig musikalisches Talent und stimmliche Begabung an den Tag legte, genoss ihre Ausbildung zunächst auf den Konservatorien Brüssel und Paris, später bei der gefeierten Gesangsmeisterin Pauline Viardot-Garcia in der Seinestadt, zu deren besten, fleissigsten und begabtesten Schülerinnen sie bald zählte. Im Jahre 1857 trat die junge Künstlerin, 22 Jahre alt und auf das sorglichste und gründlichste vorgebildet und vorbereitet, in London zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit; diesem im ganzen recht wohlgelungenen Debut folgte bald ein weiteres Auftreten in Paris, wo sie so sehr gefiel, dass Meyerbeer, der damals als allgewaltiger Fürst der Musik in Paris herrschte, das Engagement der jungen Kunstnovize an das berühmte Institut der „Grossen Oper“ energisch befürwortete und dieses im Jahre 1858 dann auch richtig perfekt wurde. Trotz grosser Erfolge, welche Désirée Artôt als Mitglied des damals glänzenden Ensembles der Grossen Oper errang, gab sie ihre Stellung aus Gründen privater Natur doch bald wieder auf und unternahm ausgedehnte Gastspielreisen durch Frankreich, Belgien, Holland und Italien. In letzterem Lande wurde sie für die Lorinische Opern-

gesellschaft verpflichtet, als deren „star" sie 1859 auch nach Berlin kam und im alten Königstädtischen Theater glänzende Triumphe feierte. Von diesem Zeitpunkte datiert der weltumfassende Ruf der Künstlerin, die damals auf der Höhe ihres Schaffens stand. Mehrere Jahre hindurch verweilte Fräulein Artôt gastierend in Deutschland und kehrte auch wiederholt in Berlin zu dauerndem Aufenthalt ein. Im Jahre 1866 unternahm sie eine grosse, erfolggekrönte Kunstreise durch Russland, an die sich weitere Gastspielfahrten nach Dänemark, Skandinavien und England schlossen. 1869 vermählte sich die Künstlerin mit Mariano de Padilla, an dessen Seite sie, wie wir schon gesehen haben, in ihrer ruhmvollen künstlerischen Laufbahn fortfuhr. Im Jahre 1884 nahm das Ehepaar seinen ständigen Aufenthalt in Berlin und hier war Désirée Artôt ein bevorzugter Liebling des deutschen Kaiserhofes und wurde zu allen grösseren musikalischen Veranstaltungen herangezogen. Besonders hoch war die Künstlerin von der Kaiserin Augusta geschätzt, die sie ihrer besonderen Vertraulichkeit würdigte. Nach dem Tode des Herrscherpaares 1889, übersiedelten Beide nach Paris, wo Désirée Artôt sich der Lehrtätigkeit widmete.

Die Stimme der Künstlerin war ein sehr umfangreicher Mezzosopran, der weniger durch Schönheit, sinnlichen Reiz und Klangfülle, als durch den bis zu hoher Meisterschaft, ja absoluter Vollkommenheit gediegenen Grad technischer Durchbildung und Vollendung imponierte. Mit der Gediegenheit und Reife ihres gesanglichen Könnens verband die Artôt eine überaus feine, abgeklärte und anmutige Manier des Vortrages und der Gesangsweise. Ihre Fertigkeit in der Behandlung des koloristischen und des figurierten Gesanges war eine geradezu stupende. Dabei besass sie ein ausgesprochenes starkes dramatisches Talent, eine bedeutende Darstellungsgabe vereint mit einer ungemein sympathischen und reizvollen Bühnenerscheinung, besonders geeignet für die höheren Soubrettenpartien der französischen und italienischen Oper. Zu ihren Glanzrollen zählten u. a. Margaretha, Julia, Ophélia, Desdemona, Donna Anna, Valentine, Rosina u. s. w. Als Gesangspädagogin darf Frau Artôt mit Recht neben ihrer Lehrerin Frau Viardot-Garcia und neben der Marchesi als eine bedeutende Vertreterin der französischen Schule gelten; verschiedene ihrer Schülerinnen haben Weltruf erlangt, wie z. B. Sigrid Arnoldson. Zu einer ihrer jüngsten zählte ihre eigene Tochter Lola Artôt de Padilla, mit der sie, als ein Ruf bei der Neugründung der „Komischen Oper" in Berlin an sie erging, hierher übersiedelte. Lola Artôt hat viel von dem Talent ihrer Eltern geerbt und gehört heute schon zu den gefeiertsten Mitgliedern der „Komischen Oper". Es war der Mutter nicht vergönnt, sich lange in dem Ruhme der Tochter zu sonnen, eine Blinddarmentzündung setzte ihrem Leben nach kurzer Krankheit ein Ziel. Ihr Andenken, als Vertreterin und Trägerin des grossen vornehmen Gesangsstils wird in der Geschichte der Gesangskunst unvergessen sein.

Behandlung der Ornamentik.

Kritische Bemerkungen zu dem Eugen Tetzel'schen Artikel.

Von

Robert Schumacher.

So dankbar wir Herrn Tetzel für die Anregung zum Studium der Ornamentik sein können und so gern ich den mit fesselnder Sprache und blendender Logik geschriebenen Gedanken seines Aufsatzes gefolgt bin, muss ich doch von meinem Standpunkte aus gegen die Fassung desselben Einspruch erheben. Auf die Gefahr hin, von ihm für kleinlich (Seite 54 d. Aufsatzes) gehalten zu werden, behaupte ich, dass uns Musiklehrern mit den allgemeinen Andeutungen über Ausführung der Verzierungen, wie sie der Aufsatz bringt, nicht gedient ist und dass die absprechende Art, mit welcher er über die von Couperin, Bach, Marpurg und Türk aufgestellten Regeln urteilt (— verwickelt und kleinlich?! —) Befremden erregen muss. Ich meine, wir sollten diesen Männern dankbar sein, dass sie uns für die Altklassiker bis Mozart inkl. hin bezüglich der Ausführung von Verzierungen Vorschriften hinterlassen haben, ohne die wir im Dunkeln tappten oder sie in der Ornamentik der Neuzeit ausführen müssten. Auch Mozart folgte wohl den Intentionen seines Vaters Leopold Mozart. Letzterer hat uns in seiner Violinschule Belehrungen über die Ausführung der

„Manieren", dem damaligen Ausdruck für Verzierungen, hinterlassen. Diese decken sich im ganzen mit denen der oben angeführten Autoritäten. Bei den Werken Haydn's, welche ausgesprochenen Zopfstil enthalten, genügt es, eine Probe auf das Exempel zu machen und eine einzige Klavier-Sonate desselben entweder mit den alten Manieren oder den modernen Verzierungen zu spielen. Der Rokokostil, die einfache, natürliche Schäferspiel-Melodik, welche den Reiz dieser Sonaten bilden, geht in letzterem Falle verloren.

Der Einfluss des Unterrichts Haydn's auf Beethoven war nicht nachhaltig genug und Beethoven zu sehr Autodidakt, als dass wir annehmen sollen, derselbe habe sich dem neuen Geist in der Klaviermusik, der durch Hummel in die musikalische Welt eindrang, vollständig entzogen. Durch die Erfindung des Hammerklaviers, welches an die Stelle des früheren Tangentenklaviers (Klavichord und Klavicymbel) trat, entstand eine ganz neue Behandlung des Klaviers. Sie hatte die Wirkung, dass, während schon vorher Klavier und Streichinstrumente um die bestimmende Herrschaft im Reiche der Tonkunst rangen, diese dem Klavier endgiltig zuteil wurde. Anstatt der früheren Fingertechnik wurde durch Knöchel-, Hand- und Armgelenkspiel eine Flut von Klängen aus ihm entlockt, welche früher unmöglich schien. Das Passagenspiel feierte unerhörte Triumphe. Bald genügte die alte Ornamentik auch nicht mehr. Die regelmässige Rhythmik und der, wenn auch wohlgeordnete, doch etwas steife Triller der alten Ornamentik, welcher bei dem dünnen und heiseren Ton des alten Klaviers eine Notwendigkeit war, verschwand, um dem wirbelnden und glanzvollen Triller der Neuzeit mit dem Quintolenschluss Platz zu machen. Damit schloss er sich den glänzendsten Passagen der neuen Technik gleich effektvoll an. Ihm folgten die anderen Verzierungen bald so, dass z. B. der frühere Nachschlag jetzt Vorschlag wurde. Der starke und nachhaltige Ton des neuen Klaviers hätte den Hauptton durch den schwächeren Anschlag und die Versetzung in den schlechten Taktteil (der Akzent kam bei dem alten Vorschlag bekanntlich auf die Hilfsnote) zur Nebennote werden lassen. Der Pralltriller folgte derselben Aenderung. Beide, Vorschlag und Pralltriller, kamen also mit der Hilfsnote in den schlechten und dem Hauptton in den guten Taktteil, und es ist unbegreiflich, wie Herr Tetzel annehmen kann, so eminent tüchtige Musiker, wie Czerny und Kalkbrenner, hätten den Hauptton ohne zwingenden Grund synkopieren oder ihn im „Gegentakt" betonen wollen.

Der Doppelschlag wurde in logischer Konsequenz um den vorherigen Anschlag des Haupttons für alle Fälle vermehrt, während diese Verzierung als „geschnellter" Doppelschlag bei den Alten nur für besondere Zwecke im neckenden, tändelnden Sinne angewendet wurde. Der Mordent fiel ganz, weil er dem stürmischen Drängen der Neuzeit zu rückschrittlich wirkte.

So wird Beethoven wohl nur in der letzten Zeit seines Schaffens der neuen Ornamentik gefolgt sein (seine mit der ausdrücklichen Bezeichnung „für das Hammerklavier" geschriebene Sonate ist op. 106), während er in der ersten ganz bestimmt die alten Manieren beibehielt. Herr Tetzel bringt uns bezüglich des Trillers selbst den Beweis in der „Waldstein-Sonate", den er allerdings in seiner geistreichen, jedoch, er möge mir den Ausdruck verzeihen, etwas sophistischen Dialektik in das Gegenteil verkehrt. Uebrigens lebte Türk, der Verfasser der Klavierschule, von 1750 bis 1813, Beethoven von 1770 bis 1827. Man kann sich daher auf Türk bezüglich der ersten Werke Beethoven's unbedenklich berufen.

Ein Vergleich der alten und neuen Verzierungen in schriftlicher Darlegung wird meine Ansicht bestätigen. Man nehme die Türk'sche „Klavierschule", 1789, zur Hand und vergleiche die Ausführungen, die er über die „Manieren" gibt, mit einem modernen Werk, etwa die Beschreibung der Verzierungen, die Bussler's „Elementar-Musik-Lehre", 1892, enthält; es hilft sicher zu der bezweifelten Einigung bezüglich der Ornamentik beitragen. Vielleicht lässt sich auch Herr Tetzel überzeugen, denn er spricht ja einerseits gegen die Willkür und rät, den musikalischen Zeitgeist zu Rate zu ziehen, andererseits will er wieder den individuellen Geschmack zum obersten Richter bestellen. Das ist ein Widerspruch, den er selbst empfinden wird, es kann nur das Erstere gelten, denn über dem individuellen Geschmack steht der „Stil".

Bei dem von Herrn Tetzel gegebenen Rate kann es passieren, dass wir musikalisch einer Rokokofigur einen modernen Zylinder aufsetzen und umgekehrt einem modern gekleideten Herrn zur Anlegung einer Allongen-Perücke oder eines altdeutschen Zopfes behilflich sind. Beides zerstört die Stileinheit und wirkt schliesslich nicht geschmackvoll, sondern lächerlich. Ich rate daher entgegen der von Herrn Tetzel bevorzugten Freiheit, für altklassische Musik die alten Manieren, — für moderne Musik auch moderne Verzierungen anzuwenden und sich durch den Vorwurf der Kleinlichkeit nicht beirren zu lassen; denn diese Kleinlichkeit ist in letzter Linie nur musikalische Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit.



Die Neuordnung des Musikunterrichts an den sächsischen Seminaren.

Das Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts hat beschlossen, dass der Musikunterricht an den Lehrerseminaren bis auf weiteres sich auf den Unterricht in Musiklehre, Gesang und Klavierspiel und für diejenigen, welche die Berechtigung zum Kirchschuldienst erlangen wollen, überdies auf Orgelspiel erstrecke, und verordnet demgemäss vorbehältlich des Erlasses einer anderweiten Lehrordnung:

1. In der Seminarordnung, Beilage D zur Ausführungsverordnung vom 29. Januar 1877 zu dem Gesetze über die Gymnasien, Realschulen und Seminare vom 22. August 1876, ist

a) in § 2 und § 23 Absatz 1 unter b das Wort: „Violin-“ zu streichen;

b) erhält in § 23 Absatz 2 der zweite Satz folgende Fassung:

> „Als obligatorische Unterrichtsgegenstände gelten in allen Klassen der Gesangunterricht und in Klasse VI—III die Musiklehre und das Klavierspiel“;

c) sind in § 24 Absatz 1 bis 3 das Wort: „Violinspiel“ und Absatz 6 die Worte: „Violin beziehentlich“ und „auf den betreffenden Instrumenten“ zu streichen, ebenso

d) in der Stundentabelle (§ 34) die Rubrik „Violinspiel“.

2. In der Generalverordnung vom 6. Juni 1902 (Kretzschmar, Höheres Schulwesen in Sachsen, Seite 558) Absatz 1 (die Gewinnung der Hauptzensur bei den Schulamtskandidatenprüfungen betreffend) ist statt „Violinspiel“ zu setzen: „Klavierspiel“. Die Reifezeugnisse sind entsprechend zu ändern.

3. a) Der Unterricht in der Musiklehre (je 1 Stunde wöchentlich) umfasst in Klasse VI die Elementarlehre, in Klasse V—III die Harmonielehre und Methodik des Gesangsunterrichts und ist am zweckmässigsten dem Lehrer für Gesang in der betreffenden Klasse zu übertragen. Hausaufgaben sind tunlichst zu beschränken.

In Klasse II—I, in denen die Musiklehre für alle diejenigen Schüler, die nicht die Berechtigung zum Kirchschuldienst erwerben wollen, Wahlfach ist, sind die musikalische Formlehre, begleitet von Vorführungen und Analysen am Klavier, und das Wichtigste aus der Musikgeschichte (Entwickelung der Instrumente, der Tonsysteme, der Tonschrift und der Tonformen, Leben und Werke der hervorragendsten Musiker unter ausgiebiger Benutzung der erreichbaren Anschauungsmittel und unter veranschaulichenden musikalischen Darbietungen) zu behandeln, und zwar so, dass auch die nicht für ein Kirchschulamt vorzubereitenden Schüler ohne besondere Schwierigkeit und Belastung des Gedächtnisses dem Unterrichte folgen können. Eine Vereinigung der Klassen II und I in einer Stunde ist gestattet.

Schwierigere Gegenstände der Harmonielehre und alles das technische und liturgische Orgelspiel Betreffende sind in den am Orgelunterrichte in Klasse IV—I teilnehmenden musikalisch begabteren Schülern in den für diesen Unterricht festgesetzten Stunden zu lehren, wo nötig, gelegentlich unter Vereinigung aller Schüler einer Klasse oder einer Fertigkeitsstufe in einer dieser Stunden.

b) Im Gesang (bis auf weiteres in Klasse VI, IV—I je drei, in Klasse V zwei Stunden (wöchentlich) haben Klasse VI, und V durchweg gesonderten Unterricht zu erhalten, bei dem auf planmässige Bildung der Stimme und des Tonsinnes und auf Wechsel zwischen Einzel- und gemeinsamem Gesang besonderes Gewicht zu legen ist. In Klasse IV—I haben in der Regel zwei Stunden wöchentlich auf Klassen- und Einzelgesang und eine Stunde wöchentlich auf Chorgesang zu entfallen. Alle Schüler der zwei oberen Klassen sind zu schulpraktischen Uebungen im Gesangunterricht der Seminarschule (unter Benutzung von Stimmgabel, Stimmpfeife und Tischharmonium) heranzuziehen.

c) Der Unterricht im Klavierspiel, der für Klasse VI—III (in je einer Stunde wöchentlich für eine Abteilung) Pflichtfach ist, soll vor allem der allgemeinen musikalischen Bildung und als Vorbereitung und Stütze für den in der Volksschule zu erteilenden Gesangunterricht der Lehrer dienen. In Klasse II und I ist den Seminaristen in besonderen Stunden ausreichende Gelegenheit zur Uebung und Vervollkommnung unter Aufsicht und Leitung der Musiklehrer zu geben. Bei der Schulamtskandidaten-Prüfung ist jeder Zögling wie im Gesang so im Klavierspiele zu prüfen.

d) Für den Unterricht im Orgelspiele in Klasse IV—I (in je einer Stunde wöchentlich für eine Abteilung) sind tunlichst Abteilungen von nicht über vier Schülern zu bilden.

4. Bei den Aufnahmeprüfungen ist der Wert zu legen auf fehlerloses Sprechorgan, Musikgehör (Fähigkeit, Töne nach Höhe und Dauer zu unterscheiden und wiederzugeben), einige Fertigkeit im Klavierspiel und Gewandtheit im Notenlesen.

Die Durchführung der vorstehenden Bestimmungen hat möglichst bald, jedenfalls aber für Klasse VI und, was den Gesangunterricht anbelangt, für alle Klassen mit Beginn des neuen Schuljahres zu erfolgen. Diejenigen Seminaristen, die genügend Klavier spielen können, sind auf Wunsch von Ostern dieses Jahres ab jederzeit vom Violinspiel zu entbinden.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Es ist zuzugeben, dass die Vorgänge nicht unser Innerstes ergreifen, sondern uns nur aufregen. Ja, die Häufung des Schauerlichen in den vier letzten Bildern wirkt fast abstossend und gefährdet das Ganze. Aus diesem Gefühl heraus hat Tschaikowsky in die drei ersten Bilder möglichst viele helle Lichter zu bringen gesucht, und darin ist er ja glänzender Meister. Vor allem ein köstliches Musizieren im intimen Kreise junger Rokokodamen, ferner ein reizendes Schäferspiel bei einem Ballfeste sind Perlen anmutigster Musik. Aber die Partitur ist überhaupt ausserordentlich reich an Schönheit. Auch schwere dramatische Wucht hat Tschaikowsky gegeben, wie die gross angelegte und in prachtvollem Melodiebogen sich aufbauende Szene der Lisa im sechsten Bilde dartut. Von packender Leidenschaftlichkeit ist das grosse Liebesduett im zweiten Akt; von einer unheimlichen Kraft der Schilderung des Bangen, Ungewissen, die Einleitung zum vierten Bilde, in das ein herrliches helles Licht fällt durch eine Grétry's „Richard Löwenherz" entnommene Romanze, die die greise Gräfin, in der Rückerinnerung versunken, vor sich hinsummt. Alles in allem ein an Einzelschönheiten so ausserordentlich reiches Werk, dass ich es sehr bedauern würde, wenn es sich nicht im Spielplan behauptete. Vielleicht entschliesst sich die Leitung unserer Oper, in ihrem Programmheft in allgemeinen Zügen eine derartige Einführung in den Stoff zu geben, dass sich die Zuhörerschaft leicht zurechtfindet. Das wäre überhaupt angebracht.

Die Aufführung in der königlichen Oper war ausgezeichnet. Das Orchester unter Leo Blech's ausserordentlich liebevoller Leitung hatte wieder einmal einen glänzenden Abend. Fräulein Destinn als Lisa, Frau Götze als alte Gräfin boten in Gesang und Spiel hervorragende Leistungen. Bei Herrn Grüning machte sich seine nasale Tongebung leider manchmal störend bemerkbar; sonst verdient der wirklich bewundernswerte, fleissige und hingebungsvolle Künstler lauteste Anerkennung. Die Damen Dietrich und Rothauser, die Herren Hoffmann und Grieswold müssen dann noch dankbar genannt werden.

Weit besser als gewöhnlich war die Regie und von den Bühnenbildern lässt mich das sechste, das durch düstere Torbogen einen Blick auf die mondbeglänzte Newa gewährte, für die Zukunft Gutes erhoffen. —

Wenn ich bei Tschaikowsky's „Pique-Dame" als Voraussetzung für einen vollen Genuss der Schönheiten des Werkes die Kenntnis des Textes der als Quelle dienenden Novelle Puschkin's für nötig erachte, so ist es umgekehrt die Vorbedingung für den Genuss, ja auch nur für die rechte Würdigung des „Faust"-Dramas von Hektor Berlioz, dass man sein Urbild zu vergessen vermag. Während die „Damnation de Faust" in Frankreich Berlioz' beliebtestes Werk ist, hat sie in Deutschland nie so recht Fuss fassen können, weil man in ihr geradezu eine Umkehrung der Faustidee, überhaupt eine Verzerrung des ganzen Bildes, wie wir es von Goethe her in uns tragen, sehen muss. Es ist das um so eher der Fall, als der französische Text sich in grossen Teilen wörtlich an das deutsche Vorbild anschliesst. Dafür ist die Idee völlig auf den Kopf gestellt.

In Goethe's Menschheitsgedicht sich hineinzulesen, hat Berlioz nicht vermocht. Aus ihm für sich selbst sein Entwicklungsgedicht herauszulesen, war dieses willkürlichsten und selbstherrlichsten aller Romantiker Art. „Dienen" hat Berlioz nie gekonnt. Nicht einmal dem Hauptzwecke seiner eigenen Schöpfungen vermochte er sich so unterzuordnen, dass er nun mit starker Hand das Nebensächliche, auch wenn es ihm persönlich lieb geworden, beseitigte. Schon der erste Teil hat mit Goethe's „Faust" kaum etwas gemein, ausser dem Texte zu dem Bauerntanz „Der Schäfer putzte sich zum Tanz". Im übrigen hat Berlioz, der seinen Racoczy-Marsch anbringen wollte, für diesen Teil Faust nach Ungarn geführt. So haben wir eben hier das idyllische Bild des Bauernlebens; danach die Pracht des kriegerischen Aufzuges. Faust bleibt dem allen gegenüber unbefriedigt. Erst der zweite Teil, „in Norddeutschland", mit Faust's Studierzimmer, der Szene in Auerbach's Keller und dem Traumbild, in dem Mephisto die Erscheinung Gretchen's vor den Schläfer zaubert, führen zu Goethe. Dann folgt Gretchen's Liebe, Glück und Leid. Faust's Höllenfahrt setzt Berlioz schliesslich in einem letzten Teile Margarete's Verklärung gegenüber.

Hier ist die schwerste Abweichung, die sich Berlioz von Goethe gestattet hat. Vielleicht kam es daher, dass er den zweiten Teil der Faustdichtung nie kennen lernte. Berlioz setzt zu Beginn des Verhältnisses von Mephisto zu Faust keinen Vertrag. Es wird also nicht jener Pakt geschlossen, wodurch sich Faust dem Teufel verschreibt, sobald er zum Augenblicke sage: „Verweile doch, du bist so schön!" Erst als zum Schluss Mephisto Faust mitteilt, dass Gretchen hingerichtet werden soll, verlangt er von Faust für die Rettung die Unterschrift eines Vertrages, dass

er von morgen ab Mephisto dienen wolle. „Was kümmert mich das Morgen, wenn ich heute leide?“ ruft ihm Faust entgegen und leistet die Unterschrift, um Margarete zu retten. Statt zu ihr, führt ihn der Teufel auf wildem Ritte zur Hölle.

Diese vollständige Umkehrung des Problems ist so echt Berlioz', dass man sie auf keinen Fall antasten darf. Es ist der verhängnisvollste Fehler, den Günsbourg für die dramatische Aufführung der Legende gemacht hat, dass er hier, soweit der Pakt mit Mephisto in Betracht kommt, die Form Goethe's wieder herzustellen suchte.

Im übrigen verträgt das Werk die dramatische Aufführung viel besser, als ich gedacht hatte. Berlioz hat wohl nach Vollendung des Ganzen nie mehr an die Möglichkeit der Bühnenaufführung gedacht, weil er sich nie bereitgefunden hätte, die Chöre wesentlich zu kürzen. Ich möchte über die Wirkung des Ganzen ein abschliessendes Urteil erst in meinem Berichte über das Gastspiel der „Monte Carlo-Oper“ fällen. Denn der „Komischen Oper“ fehlen die äusseren Mittel zur Bewältigung dieser ausserordentlich schwierigen Aufgabe. Die Bühne ist viel zu klein, um die grossen szenischen Schwierigkeiten lösen zu können. Die neuerdings beliebte Verengung des hinteren Rahmens, die sich bei Delius' Romeo und Julia bewährt hatte, erhöht ja gewiss die Bildwirkung, stellt sie aber durchaus auf's Malerische, während alle perspektivische Plastik und Architektur verloren geht. Dann ist natürlich bei dem kleinen Umfang der Bühne eine Teilung des Raumes nicht möglich, und so muss die Beschwörung der Höllengeister zu Gretchen's Verführung, da es unmöglich ist, den Garten neben das Häuschen noch auf die Bühne zu bringen, bei völliger Verdunkelung des Bühnenraumes vor sich gehen. Im übrigen wurden ja natürlich auch jetzt wieder sehr schöne Bühnenbilder geboten. Der Wiener Professor Lefler, der sie entworfen, hat allerdings kein so grosses technisches Bühnengeschick wie Walser. So konnte mir die Traumszene mit dem Sylphentanz in dem Rosengebüsch an der Elbe vor allem auch deshalb nicht gefallen, weil die Art, wie Faust gebettet war, durchaus unglücklich wirkte.

Aber die „Komische Oper“ sollte sich überhaupt vorläufig an so schwierige Aufgaben nicht wagen. Ich habe ja immer freudig anerkannt, welch' fleissige Arbeit hier geleistet wird. Aber es kann nur verhängnisvoll wirken, wenn dieses Theater seine im Namen bereits gekennzeichnete Aufgabe so völlig vergisst. Zunächst reicht das Orchester für die Bewältigung dieser schwierigen Partitur noch nicht aus. Wir sind gerade bei diesem Werke gewohnt, seine glänzendsten Stücke als Bravourleistung der besten Dirigenten im Konzertsaal zu hören. Dagegen verblasst natürlich völlig, was in der „Komischen Oper“ geleistet wurde. Dann ist der Chor viel zu schwach. Aber auch die Solisten reichen nicht zu. Der Faust ist eine gewaltige Aufgabe für einen Heldentenor, und ein solcher ist Herr Willi Merkel nicht, so gern anerkannt sei, dass der musikalisch fein gebildete Sänger an Kraft und Ausdauer mehr leistete, als ich ihm zugetraut hätte. Willi Buers, dessen Maske gar zu sehr an einen Volkskalenderteufel erinnerte, ist für den von Berlioz ohnehin reichlich lyrisch angelegten Mephisto zu gutmütig. Es bleibt das herrliche Gretchen der immer sympathischer heranwachsenden Lola Artot. Das Lied vom „König in Thule“ hat zweifellos durch die Bühnenaufführung am meisten gewonnen. Sonst stösst man sich wohl an dem, allem Volksliedhaften fremden Charakter der Vertonung; aber bei der Aufführung fühlt man den ganzen wunderbaren Stimmungszauber dieses halb improvisierten Singens. Auch Mantler schuf in seinem kurzen Auftritt als Brander eine charakteristische Gestalt.

Ich möchte durch die obigen Ausstellungen nicht erreichen, dass sich jemand vom Besuch dieser Aufführung in der „Komischen Oper“ abhalten liesse. Es bleibt ja trotz allem eines der Meisterwerke der Musikliteratur, das uns hier geboten wird, und die Darbietung leistet viel Schönes, wenn sie auch die gerade aus der Bedeutung des Werkes herausgeholten höchsten Ansprüche nicht zu erfüllen vermag. Aber ich kann es nicht unterlassen, der „Komischen Oper“ den Rat zu geben sich doch an Werke zu halten, die einen geringeren Apparat verlangen. Sonst wird sie nicht nur selber immer an der Lösung der Aufgabe scheitern, sondern auch vor allen Dingen jene Stellung nicht ausfüllen können, die ihr in unserem gesamten Kunstleben beschieden wäre, wenn sie sich treuer an ihr ursprüngliches Programm hielte.

Das Philharmonische Orchester zu Berlin, das am 1. und 2. Mai sein 25jähriges Bestehen durch zwei Festkonzerte feierte, darf mit stolzer Genugtuung auf seine Vergangenheit, seine Entwicklung und seine heut eroberte künstlerische Stellung im Musikleben unserer Zeit blicken. Aus einem Teil Mitglieder der altbekannten Bilse'schen Kapelle hervorgegangen, die sich zur Abwehr einer drohenden Gehaltserniedrigung aus dem Orchester lösten, fassten 54 Musiker den Plan, auf eigenes Risiko zu konzertieren. Unter ihrem ersten Dirigenten Ludwig v. Brenner wurden populäre Sinfoniekonzerte arrangiert, Reisen unternommen; dennoch war der pekuniäre Erfolg nicht ausreichend zur selbständigen Erhaltung des Orchesters. Damals, im Jahre 1884, begründete sich die Philharmonische Gesellschaft, in deren Dienst das Orchester trat. Aber schon nach 3 Jahren löste sich die Gesellschaft auf und wieder waren die Mitglieder auf sich selbst angewiesen. Jetzt lagen die Verhältnisse aber günstiger, das Orchester hatte ein dauerndes Engagement für die Sommermonate als Kurkapelle in Scheveningen abgeschlossen und im Winter 1887/88 trat Hans v. Bülow als Leiter

der „Grossen Philharmonischen Konzerte“ an die Spitze des Orschesters, und damit war seine künstlerische Stellung, aber auch die pekuniäre Seite des Unternehmens gesichert. Als Bülow 1893 von dem Orchester schied, war es ein tonangebender, unentbehrlicher Faktor des Berliner Musiklebens geworden; Männer wie Hans Richter, Felix Mottl, Hermann Levy, Ernst v. Schuch u. A. haben es geleitet, bis es sich seit dem Jahre 1895 in Arthur Nikisch einen ständigen Dirigenten eroberte, der dem Orchester hier und ausserhalb einen Weltruf sicherte. Die populären Konzerte standen nach Ludwig v. Brenner unter Führung von Georg Rauchenecker, Franz Mannstaedt, Gustav Kogel, Joseph Rebicek und August Scharrer. In der nächsten Saison übernimmt Dr. Ernst Kunwald die Direktion der populären Konzerte. — Von den beiden Festkonzerten fand das erste in der Singakademie mit Professor Georg Schumann an der Spitze statt, es brachte die Bach'sche Kantate „Uns ist das Heil erschienen“, Brahms' „Deutsches Requiem“ und Beethoven's Es-dur-Konzert, von Professor Schumann gespielt, während der Chor der Singakademie und die Solisten Frau Grumbacher de Jong und Herr Sistermans im „Requiem“ mitwirkten. Das zweite Konzert in der Philharmonie trug erst eigentlich das rechte Festgepräge, das Podium prangte in reichem Schmuck und Arthur Nikisch, der geniale Leiter, führte den Taktstock. Brahms' „C-moll-Sinfonie“ und Beethoven's „9. Sinfonie“ standen auf dem Programm; für das Finale des letzteren Werkes hatte Professor Sigfried Ochs seinen philharmonischen Chor zur Verfügung gestellt, derselbe bewältigte die schwierige Aufgabe in einer selten erreichten Vollendung. Die Soli waren hier durch Frau Herzog, Frl. Johanna Kiss, Herren Jungblut und Heinemann vertreten. Zwischen den beiden Werken sprach Herr Wittkowsky ein von ihm selbst verfasstes Festgedicht, welches, rückblickend, der Entwicklung, der verschiedenen Schicksale des Orchesters gedachte und seine Stellung im heutigen Kunstleben präzisierte. — Wie wir hören, sind der wackeren Körperschaft namhafte Spenden für seine Unterstützungskassen bei dieser festlichen Gelegenheit zu teil geworden.

Das zum Besten der Armen seiner Gemeinde am 21. April stattgefundene „Orgelkonzert“ in der Lutherkirche brachte eine Reihe erlesener Kunstgenüsse. Mr. Samuel Melzar Cate, Schüler des bekannten Orgelmeisters Franz Grunicke, spielte Bach's a-moll-Fuge und die erste Orgelsonate d-moll von Guilmant mit grosser Gewandtheit, Sicherheit und Klarlegung der Stimmen, vereint mit feiner, charakteristischer Registrierung. Frau Elsa Schmidt sang „Caro mio ben“ von Giordani, Friedemann Bach's „Kein Hälmlein wächst auf Erden“, Schubert's „Abendrot“ und ein geistliches Lied „Die arme Seele“ (Reimann'sche Bearbeitung) mit schönem, zu Herzen gehendem Vortrag. In Miss Margaret Austin, einer Schülerin Professor Halir's, lernten wir eine ausgezeichnete Violinistin kennen; sie spielte Beethoven's G-dur-„Romanze“ und „Andante“ von Fr. von Fielitz mit edler, warmer Tongebung. Mr. Cate hatte die Begleitung sämtlicher Gesang- und Violinnummern übernommen und führte sie korrekt und feinsinnig aus. *M. D.*

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

In Berlin findet vom 15. Juli bis 3. August d. J. der erste Ferienkursus für Schulgesang-Lehrer, -Lehrerinnen und Chordirigenten statt. Derselbe wird mit Genehmigung des Königl. Provinzial-Schulkollegiums von dem Gesanglehrer Max Ast geleitet. Es werden folgende Gebiete durchgearbeitet: Sprechtechnik auf phonetischer Grundlage, Stimmbildung nach den Prinzipien des Kunstgesanges, Methode des Schulgesanges, theoretische Abhandlungen, Chorgesang mit Dirigierübungen. — Das Honorar beträgt für den ganzen Kursus 30 Mark. — Prospekte sind zu erhalten durch den Leiter: M. Ast, Berlin N. 20, Christianiastrasse 8 I, an den auch Anmeldungen bis zum 1 Juli erbeten werden.

Dem Stern'schen Konservatorium zu Berlin, Direktor Prof. Gustav Hollaender, hat die bekannte Hofpianofortefabrik Ibach eine Stiftung gewidmet. Sie besteht in einem an den besten Klavierspieler oder Klavierspielerin am Schlusse eines jeden Schuljahres zu liefernden Flügel. Die Konkurrenz findet vor einer eigens hierzu zu berufenden Jury öffentlich im Beethoven-Saal statt. Die erste Bewerbung ist auf Ende Juni d. J. anberaumt.

Am 27. April fand im Falk-Real-Gymnasium die 21. Schüler-Aufführung des Prof. Breslaur'schen Konservatoriums statt, die durchweg gute, zum Teil ganz ausgezeichnete Leistungen bot und auf's neue bewies, mit welch' künstlerischem Ernst in dem bekannten Institut gearbeitet wird. Es produzierten sich Schüler und Schülerinnen der Klavier-, Violin- und Gesangsklassen unter Leitung des Direktors Gustav Lazarus, Fritz Pick und Frl. Fanny Opfer. Von dem hübsch und geschmackvoll zusammengestellten Programm gelan-

gen besonders Grieg's e-moll-Sonate, Chopin's As-dur-Ballade und Cis-moll-Polonaise, Brahms' h-moll-Rhapsodie, das Adagio aus dem 7. Konzert von de Bériot und Saint-Saëns Rondo capriccioso für Violine, ebenso die Loreley von Liszt (Gesang). Zum Schluss kam ein reizvolles „Wiegenlied" für dreistimmigen Frauenchor von Gustav Lazarus — Gesangsklassen des Frl. Opfer — zu wohlgelungener Ausführung.

Die A. v. Sponer'sche Musikschule zu Leipzig war im abgelaufenen Schuljahre von 162 Zöglingen besucht. Es fanden 6 Vortragsabende im „Reichshof" und ein Musikabend im „Centraltheater" statt, der von der Presse mit warmer Anerkennung begrüsst wurde.

Zum Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim ist an Stelle von Professor Wilhelm Bopp, der einem Rufe an das Wiener Konservatorium folgt, der Königl. Musikdirektor Karl Zuschneid aus Erfurt berufen. Direktor Zuschneid, der den Soller'schen Gesang- und Orchester-Verein in Erfurt leitete, besitzt als Pädagoge einen rühmlichst bekannten Namen. Seine instruktiven Werke — Etüden, technische Studien, vor allem seine „Klavierschule" — nehmen eine hervorragende Stellung in der Unterrichtsliteratur ein; so bietet seine Berufung an die Mannheimer Hochschule eine Gewähr für ihre fernere ernste und kunstfördernde Entwicklung.

Edouard Risler wurde als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Professors A. Duvernoy als Leiter der Klavierklassen an das Pariser Konservatorium berufen. Er wird, wie verlautet, zu gleicher Zeit an Stelle Willy Rehberg's die Leitung der Abonnementskonzerte in Genf übernehmen.

Eine Neuordnung des Musikunterrichts an den sächsischen Seminaren ist mit Beginn des neuen Schuljahres erfolgt. Den Unterricht im Geigenspiel hat man fallen lassen, da die Violine als Hilfsmittel durch ein anderes ersetzt werden kann (Klavier, Harmonium). Nach einer ministeriellen Verordnung erstreckt sich der Musikunterricht in den Seminaren bis auf weiteres nur noch auf Musiklehre, Gesang und Klavierspiel und für die, welche Berechtigung zum Kirchschuldienst erlangen wollen, auf Orgelspiel. Der neue Lehrplan für die musikalischen Fächer richtet vor allen Dingen sein Augenmerk auf Vertiefung der allgemeinen musikalischen Bildung aller und insonderheit auf ihre Vorbildung zu leistungsfähigen Gesangslehrern. Bei der Schulamtskandidatenprüfung izt jeder Zögling im Gesang wie im Klavierspiel zu prüfen. Die ministerielle Verordnung bedeutet eine Reform des Volksschulgesangunterrichts und eine Eindämmung des Seminarmusikunterrichts zu gunsten der wissenschaftlichen Fächer. (Vergl. den Artikel auf S. 153).

Das Spittel'sche Musik-Institut zu Gotha lieferte in seiner letzten Schüleraufführung, an der Schüler der Klavier- und Gesangsklassen beteiligt waren, den Beweis ernster, gewissenhafter Arbeit und das Bestreben, von den ersten Studien an das künstlerische Auffassungsvermögen zu wecken und die Zöglinge in den Geist der Tonwerke einzuführen. Das reiche, aus 29 Nummern bestehende Programm brachte, ausser den Liedern und Soloklavierstücken, eine Reihe von 4- und 8händigen Werken zu 2 Flügeln von unseren besten Komponisten.

In die grosse Reihe der Prüfungsaufführungen, die sich in der Hauptsache um Klaviervorträge handeln, brachten die Schülervortragsabende zweier Violinvirtuosinnen und Lehrerinnen eine erfreuliche Abwechslung. Den ersten dieser Abende veranstaltete Frl. Marie Grosse mit ihren Zöglingen im Palast-Hotel zu Potsdam und zeigte in den Solo- und den Ensemblesätzen für 2 und 4 Violinen ihre vortreffliche Methode; der zweite Abend war hier im „Königshof" von Frl. Else Streit arrangiert, in dem die Leiterin ihre Violin- und Kammermusikschüler, die Streich-Orchesterklasse, die unter Leitung von Herrn Ernst Schauss steht, aber auch Schüler der von ihr geleiteten Kompositionsklasse vorführte und ihre eigene schöpferische Begabung in drei Liedern mit Streichorchester-Begleitung erwies. Beethoven's Klavierquartett op. 16 machte den Abschluss des gewählten Programms.

Vermischte Nachrichten.

Der Gesanglehrer am Königl. Prinz Heinrich-Gymnasium zu Berlin, Wilhelm Handwerg, erhielt den Titel „Königl. Musikdirektor".

In Neubrandenburg verstarb die dort sehr geschätzte Musiklehrerin Frau Mathilde Naubert, die Witwe des 1897 verstorbenen bekannten Komponisten und Musikschriftstellers Fr. August Naubert.

In Tilsit fand am Palmsonntag unter der Leitung des Königl. Musikdirektors Wolff und unter grosser Begeisterung des zahlreichen, von Nah und Fern herbeigeeilten Publikums in der deutsch-evangelischen Stadtkirche eine erstmalige Aufführung der „Matthäus - Passion" von J. S. Bach statt. Solisten waren Frl. Hed. Kaufmann, Frl. Brischär, Herr von Fossard und Herr Fitzau. Der Chor bestand aus zirka 200 Sängern und Sängerinnen und 50 Knabenstimmen, das Orchester aus 40 Musikern. Das erhabene Werk hinterliess einen tiefen Eindruck.

Die Leipziger Fortbildungs-Kurse für Chordirigenten, Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen

erfreuen sich seit ihrer Einrichtung im Jahre 1902 lebhafter Beteiligung seitens der vorwärtsstrebenden, musikausübenden deutschen und ausserdeutschen Lehrerschaft. Die von ihnen in künstlerischer wie wissenschaftlicher Beziehung mit grösstem Erfolg erstrebten hohen Ziele haben denn auch einen kräftigen Anstoss zu der allgemein herbeigewünschten Reform des Schulgesangunterrichtes gegeben.

In Eisenach steht die Feier des 700jährigen Jubiläums des Sängerkrieges und der Geburt der hl. Elisabeth von Thüringen bevor. Unter dem Vorsitz des Staatsministers Dr. Rothe fand eine Sitzung des Festausschusses statt, in der das Festprogramm folgendermassen entworfen wurde: Die Dauer des Festes ist auf drei Tage bemessen und die Teilnehmer sollen in mittelalterlicher Tracht sowohl in der Stadt Eisenach wie auf der Wartburg ein Bild ritterlichen Lebens aus der Minnesängerzeit entfalten. Franz Liszt's Oratorium „Die heilige Elisabeth“ kommt entweder in einer Kirche der Stadt Eisenach oder im grossen Festsaale der Wartburg zur Aufführung. Auf dem Hofe der Wartburg findet ein Festspiel aus der Geschichte der Wartburg und des Sängerkrieges statt, für dessen Bearbeitung Fritz Lienhardt vorgeschlagen ist. Ein historisches Konzert mit Musikinstrumenten aus der Zeit der Minnesänger und Gesang von Minneliedern nach einer Uebertragung von Rochus von Liliencron ist im Fürstenhof geplant. Auf dem Marktplatz von Eisenach ist ein Volksfest in Aussicht genommen mit einem Tanzplatz für Volksreigen im alten Stil, mit einem am Spiess gebratenen Ochsen und phantastischen Schwänken. Den Festzug aller Teilnehmer in romantischen Kostümen zur Wartburg wird Professor Hans Olde künstlerisch leiten. — Wie wir nachträglich erfahren ist das Fest vorläufig verschoben worden.

Die königliche Sammlung alter Musikinstrumente, die der akademischen Hochschule für Musik angegliedert ist, hat nach dem Jahresbericht ihres Vorstehers, Prof. Dr. Oskar Fleischer, wieder eine Reihe bemerkenswerter Ankäufe ausführen können. Die Gruppe der Blasinstrumente wurde u. a. vermehrt durch eine Nürnberger Klarin-Trompete von J. W. Haas aus dem 17. Jahrhundert, ferner durch ein ungewöhnlich grosses Jagdhorn aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Weiter erwarb die Sammlung eine englische Tuba von Henry Destinn in London mit drei Pumpventilen und vier Auszugbögen, ein grosses, altes Kontrafagott von C. Moritz in Berlin, ein Bassethorn mit auffällig grosser Schallkugel von Eisenbrant. Ausser verschiedenen Zupfinstrumenten wurde die Kollektion der Streichinstrumente durch eine Viola mit Violinmensur von Heinrich Dessauer vermehrt. Die Klavierinstrumente erhielten eine Bereicherung durch ein altes gradsaitiges Pianino von Schiedmayer und ein kreuzsaitiges in Lyraform, beide aus den Anfangszeiten des Pianinos. Eine wohlerhaltene kleine Kirchenorgel aus dem 17. Jahrhundert und eine vielleicht noch ältere Orgel in Schreibpultform mit 3 Registern helfen den Bestand an Pfeifenwerken vervollständigen, deren grössere Exemplare, ebenso wie viele Klaviere, wegen Raummangels bisher in der Sammlung überhaupt nicht aufgestellt werden konnten. Interessant ist auch eine Reihe exotischer Erwerbungen, die ausschliesslich Afrika geliefert hat: eine seitlich anzublasende Trompete aus einem grossen Elefantenzahn aus Monghela im Kongostaat, eine Trommel aus Mahagoniholz, eine südostafrikanische Marimba (eine Art Xylophon) mit hölzernen Klingbrettchen auf getrockneten Kürbissen als Resonatoren und eine grosse Kissar (= Kithara) aus Deutsch-Ostafrika, die mit ihrer Resonanzdecke aus Pantherfell und ihrem Aufputz von bunten Perlen und Straussenfedern einen phantastischen Anblick gewährt Unter den mancherlei Geschenken ist eine vom Maler Prof. Fritz Werner überreichte birmanische Klangscheibe, Kyeezee genannt, zu erwähnen, welche dem buddhistischen Gottesdienst nach Art unserer Glocken dient. Die vielbesuchten Führungen durch die Sammlungen mit Vorträgen Prof. Fleischer's, in Wort und Ton, sollen in erweiterter Form, teilweise auch in französischer oder englischer Sprache, fortgesetzt werden.

Der XX. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird am 8. und 9. Oktober ds. Js. in Stuttgart abgehalten und damit die Jubiläumsfeier des 25 jährigen Bestehens des Vereins verbunden. Als Hauptreferat ist für den Tag die Behandlung des Themas in Aussicht genommen: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes.“

Bücher und Musikalien.

Neue Klavierauszüge von Bizet's „Carmen“.

Die vollständigste Ausgabe mit Text ist die der Universal-Edition, Wien. Sie wiederholt den Auszug, den der Komponist selbst verfertigte, er wurde von Dr. Kienzl nur „revidiert“. Die Angabe der Instrumentation ist hinzugefügt. Als Text bringt sie den deutschen Originaltext, den ausser ihr nur die Peters'sche hat. Zu bedauern ist, dass nicht der französische Text mit abgedruckt wurde, denn oft ergeben sich in den Singstimmen daraus kleine Aenderungen im Rhythmus. Besonders dankenswert ist aber die Zugabe

der von Bizet nachkomponierten „Balletstücke", welche das entzückende „Pastorale" enthält. Sie finden sich in keiner anderen Ausgabe des Klavierauszuges.

G. Kogel unterzog sich der undankbaren Aufgabe, einen Klavierauszug ohne die Singstimmen herzustellen (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Was man grundsätzlich gegen diese Art der Erleichterung von Opernspielen einzuwenden hat, brauche ich nicht zu wiederholen. Ein grosser Fehler ist es aber ausserdem noch, dass in dieser Ausgabe nicht wenigstens der Gesangstext vollständig mitgeteilt wird, es stehen nur die Anfänge der grösseren Abschnitte und Erläuterungen der Handlung. Kogel's Arbeit ist aber sehr geschickt und durchaus anerkennenswert.

Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten, ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet nebst erläuterndem Text von H. Leichtentritt.

Bard, Marquard & Cie., Berlin.

Die Verleger der bekannten und vorzüglichen Musik-Monographien veranstalten nunmehr eine Ausgabe mit Musikstücken in Quartformat, wovon dieser Band der erste ist.

Den zahlreichen Stücken für Gesang (mehr- und einstimmigen), sowie für Klavier geht eine ausführliche, lehrreiche und anregende historische Studie voraus über deutsche Hausmusik. Nicht eine Geschichte der deutschen Hausmusik kann der Verfasser geben, wozu das Material noch nicht vollständig gesammelt ist, nur eine Skizze nennt er seine Abhandlung, die aber trotzdem viel und zwar viel Neues bringt, was man nicht in Musikgeschichten findet, die immer nur die allgemeinsten Linien der Entwicklung verfolgen und dabei eben mehr die Konzertmusik beachten.

Die Sehnsucht nach Hausmusik, der Ruf danach wird immer stärker — in Künstlerkreisen. Sonderbarerweise geht diese Anregung nicht von den Kreisen aus, die sie brauchen, sondern diese will man erwecken zu dem Bedürfnis einer intimeren Kunst, die immer mehr verloren geht.

Was in diesem Bande an Stoff geboten wird für solche Pflege, ist köstlich und edelsten Sinnes. Wie lange aber wird es dauern, bis unser „Haus" solche Musik auszuführen und zu geniessen fähig wird! Jedenfalls hat Leichtentritt wahre Entdeckungen gemacht und bietet sie in einer sehr stilvollen Bearbeitung. Sein Werk verdient die grösste Beachtung.

J. Vianna da Motta.

Hans Jelmoli: Aus „Lieder der Mädchen". Für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung.

Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Jelmoli vertont hier ein einfaches kleines Gedicht von Rainer Maria Rilke ziemlich melancholischen Inhaltes und erfand eine hübsche Melodie, die sich in ihrem anspruchslosen Wesen und ihrer Eigenart dem Sujet wohl anpasst. Das ihr anhaftende volkstümliche Moment verleiht ein besonderes und recht anziehendes Gepräge.

Eugen Segnitz.

August Nölck, op. 129. „Sonnige Tage". Neun instruktive Vortragsstücke.

Ludwig Schytte, op. 142b. „Kinder-Suite" mit Benutzung von Volks- und Kinderliedchen für Klavier zu 4 Händen.

D. Rahter, Leipzig.

Der Titel des erstgenannten Werkes lässt dem Zweifel Raum, ob „Sonniges" und „Instruktives" zu vereinen ist, und doch lösen die kleinen Vortragsstücke die schwierige Aufgabe in vorzüglicher Weise. Gleich das erste Stück, „Beim Kränzewinden", gibt es zu erkennen. Einer graziösen, einschmeichelnden Melodie gesellen sich allerhand kleine rhythmische Aufgaben; Wechsel von Sechszehntelnoten und Achteltriolen in legato und staccato, aber in so natürlichem Fluss eingeführt, dass der Schüler die zu lösende Schwierigkeit kaum gewahr wird. So findet sich fast in jedem der folgenden Sätze ein kleines technisches Problem. No. 2, „Auf der Haide", fordert in seinen fortfliessenden Achteln ein sehr gleichmässiges Spiel, das „Plaudermäulchen", No. 3 — ein reizendes Stückchen — beansprucht zierliches, leichtes Staccato, während No. 4, „Waldmärchen", auf sinnigen Vortrag hinwirkt. Die weiteren Stücke benennen sich: „Gavotte und Musette", „Zur Guitarre", „Menuet enfantin", „Sizilianischer Tanz" und „Glühwürmchen". Während die sieben ersten Sätze für die untere Mittelstufe benutzt werden können, erfordern die beiden letzten schon etwas vorgeschrittenere Technik. Das Werk ist sehr warm zu empfehlen.

Schytte's „Kinder-Suite" liegt hier als op. 142b in Bearbeitung für Klaviersolo, 4händig, vor. Es ist ursprünglich im Verein mit den bekannten Kinderinstrumenten zu Aufführungen geschrieben und bietet dazu durch die Verwertung von bekannten Volksmelodien und Kinderliedchen ein sehr willkommenes Material. Das Werk gliedert sich in 3 Hauptsätze, zwei lebhafte, die ein Adagio einschliessen. Jeder Satz bringt zwei Hauptthemen — Melodien —, die in geschickter Weise verarbeitet sind. Aus dem ersten Satz klingen uns muntere Wald- und Jagdlieder entgegen: „Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein" und als Gegenthema: „Mit dem Pfeil, dem Bogen". Das Adagio enthält nur die eine ruhige Melodie über „Ach, wie wär's möglich dann", während der letzte Satz gleich das frohe „Alles neu, macht der Mai" anstimmt, dem als zweites Thema das etwas ruhiger gehaltene „Drunten im Unterland" gegenübertritt. Bei der überaus geschickten Bearbeitung, Harmonisierung und den

originellen und klangvollen Ein- und Ueberleitungen rundet sich das Werkchen zu einem fesselnden Gesamtbild zusammen, das jugendlichen Spielern Freude und Anregung bietet. Es wird auch den Unterrichtenden für ihre Schüleraufführungen eine willkommene Programmnummer sein.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

A. Förster, op. 95. „Musikalische Bilderbogen". Sechs Stücke. Pr. Mk. 1,50.
Otto Wernthal, Berlin.

C. Mayer: Uebungsstücke für die Jugend. (No. 1, 2, 10, 15 leichter). Pr. Mk. 1,50.
Chr. Friedr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

A. Longo, op. 7. No. 3. „Bon Jour". Pr. Mk. —,50.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.

G. Lazarus, op. 81. No. 7. „Gavotte". Pr. Mk. —,60.
Otto Forberg, Leipzig.

Vereine.

Das Musiklehrerinnen-Altersheim für Schlesien und Posen (E. V.), das sein Entstehen, Wachsen und seine Vollendung in der Hauptsache der unermüdeten Arbeit und Sorge von Fräul. Elisabeth Simon verdankt, bringt in seinem letzten Jahresbericht eine kurze Darstellung über seine Entwicklung, über die im Jahre 1905 erfolgte Einweihung des Hauses und berichtet über die bereits an 6 Lehrerinnen erfüllte Bestimmung des Heims. Satzungsgemäss haben Lehrerinnen erst nach 10jähriger Mitgliedschaft Anwartschaft auf eine Stiftsstelle, wenn sie sich nicht mit der einmaligen Zahlung von 1000 Mk. einkaufen. Erstrebt wird ein Unterstützungsfonds, der besonders bedürftigen Musiklehrerinnen eine Beihilfe zum Unterhalt im Heim gewähren soll. Nähere Auskunft und die Satzungen des Altersheims sind von der stellvertretenden Vorsitzenden, Frl. Elis. Simon, Breslau, Teichstr. 6. zu beziehen.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

originellen und klangvollen Ein- und Ueberleitungen rundet sich das Werkchen zu einem fesselnden Gesamtbild zusammen, das jugendlichen Spielern Freude und Anregung bietet. Es wird auch den Unterrichtenden für ihre Schüleraufführungen eine willkommene Programmnummer sein.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

A. Förster, op. 95. „Musikalische Bilderbogen". Sechs Stücke. Pr. Mk. 1,50.
Otto Wernthal, Berlin.

C. Mayer: Uebungsstücke für die Jugend. (No. 1, 2, 10, 15 leichter). Pr. Mk. 1,50.
Chr. Friedr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

A. Longo, op. 7. No. 3. „Bon Jour". Pr. Mk. —,50.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.

G. Lazarus, op. 81. No. 7. „Gavotte". Pr. Mk. —,60.
Otto Forberg, Leipzig.

Vereine.

Das Musiklehrerinnen-Altersheim für Schlesien und Posen (E. V.), das sein Entstehen, Wachsen und seine Vollendung in der Hauptsache der unermüdeten Arbeit und Sorge von Fräul. Elisabeth Simon verdankt, bringt in seinem letzten Jahresbericht eine kurze Darstellung über seine Entwicklung, über die im Jahre 1905 erfolgte Einweihung des Hauses und berichtet über die bereits an 6 Lehrerinnen erfüllte Bestimmung des Heims. Satzungsgemäss haben Lehrerinnen erst nach 10jähriger Mitgliedschaft Anwartschaft auf eine Stiftsstelle, wenn sie sich nicht mit der einmaligen Zahlung von 1000 Mk. einkaufen. Erstrebt wird ein Unterstützungsfonds, der besonders bedürftigen Musiklehrerinnen eine Beihilfe zum Unterhalt im Heim gewähren soll. Nähere Auskunft und die Satzungen des Altersheims sind von der stellvertretenden Vorsitzenden, Frl. Elis. Simon, Breslau, Teichstr. 6. zu beziehen.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5–6, Mittwochs u. Sonnabends 11–1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8–10 u. 2–3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

— Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet. —

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I. von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3–5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69.
Lektion 3,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

der Musik-Sektion des A. D. L.-V. und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Professor Hans Schmitt †.

Von

Klara Mautner.

Mit Professor Hans Schmitt ist wieder einer der grossen Meister der Musikpädagogik dahingegangen, einer der bahnbrechenden Neuerer, die den Grundstein legten zu dem stolzen Bau, in dem wir nun ruhig und sicher hausen, ohne daran zu denken oder zu wissen, dass es eine Zeit gab, die trübe und öde an seiner Stelle lag. Viele werden die Trauerbotschaft mit feuchten Augen gelesen haben, denn Professor Schmitt war nicht nur einer der grossen, er war vor allem einer der geliebten und verehrten Lehrer, einer der seltenen Pädagogen, die zu jedem Schüler in einem besonderen, persönlichen Verhältnis standen. Mit schlichter Selbstverständlichkeit und regem Eifer wusste er auf den Einzelnen einzugehen, ohne jede schulmeisterliche Absichtlichkeit und vorbildliche Weisheit, so dass Jeder überzeugt war, seine Fortschritte seien seines Lehrers persönlichste Angelegenheit. Keiner seiner Schüler war ihm zu unbegabt, keiner uninteressant, auch die kleinste Fähigkeit wurde mit hingebendstem Eifer gepflegt. Was die Modernen so oft predigen, hat Professor Schmitt — der sich gegen diese Bezeichnung immer auf's Lebhafteste wehrte — ohne Programm betätigt: den Respekt vor dem Kinde, vor dem Schüler als dem Menschen der Zukunft. Kein Schüler wurde in die Schablone gepresst, denn „Wer Regeln anwendet, ohne den Fall zu untersuchen, ist kein Lehrer, sondern ein Schulmeister."

Dem Zauber seiner Persönlichkeit vermochte sich niemand zu entziehen. So streng er gegen sich selbst war, so mild war er gegen die Schüler, und niemals kam vornehme Gleichgiltigkeit des berühmten Mannes gegen die kleinen Sorgen der Schüler zu Wort. „Vom Lehrer verlange ich Begeisterung" heisst es in einem modernen Drama. Professor Schmitt hat diese Begeisterung gehabt. Er hat mitgestrebt und mitgekämpft, hat Angst, Enttäuschung und Jubel der Schüler mit seiner ganzen, feurigen Natur miterlebt. Er thronte nicht hoch über den Wolken, sondern lebte inmitten seiner Schüler, ein beratender Freund, ein Mitkämpfer, der alle Leidenschaft des Kampfes in sich gefühlt. Ja, oftmals zeigte sich der greise Lehrer feuriger, leidenschaftlicher als die Jugend. „Wenn ich einmal so alt sein werde wie Sie", hörte ich ihn einmal zu einer Zwanzigjährigen sagen, „dann werde ich vielleicht auch so kühl denken". Obwohl er mit 72 Jahren gestorben, ist er, glaube ich,

nicht alt genug geworden um das „kühle Denken“ zu erlernen.

Seine Berühmtheit vergass man völlig, wenn man ihn unterrichten hörte. Das war alles so selbstverständlich, ohne geheimnisvolle Andeutungen, ohne feierliche Einweihung, so ganz einfach gegeben, als könnte man überhaupt nur auf diese Weise Unterricht erteilen. Und doch waren alle Hilfsmittel, die Professor Schmitt verwendete und die er so reich zu variieren verstand, seine Erfindung und der ganze Bau seiner Methode vom Grundstein bis zum Dachfirst sein eigenstes Werk.

Die „Methode Schmitt“ — es wird so viel davon gesprochen und man denkt unwillkürlich an ein starres Prinzip, an einen auf Alle anzuwendenden Grundsatz. Vielleicht ist das Fehlen jedes Dogmas das wichtigste Kennzeichen der „Methode Schmitt“, ihr erstes Merkmal die Erkenntnis, dass jeder Schüler, jede Hand, jede Begabung eine andere Behandlung erfordert. „Es gibt keinen alleinseligmachenden Fingersatz“ pflegte Professor Schmitt zu sagen, dessen Fingersatztabellen Berühmtheit erlangt haben. Ein gemeinsames Merkmal nur wiesen alle die Hilfsmittel, die Uebeweisen etc. auf: sie waren mit dem Verstand ersonnen, hatten eine fast wissenschaftlich zu nennende Grundlage, die ihre Anwendung regelte. Vielleicht ist das überhaupt das erste und grösste Verdienst Professor Schmitt's, gezeigt zu haben, dass die vernünftige Regelung des Klavierübens von ungeheurem Einfluss auf den Erfolg ist, dass man durch verstandesgemässes Erfassen der elementaren Vorgänge hier wesentliches leisten könne. Durch die sogenannten „rhythmischen Verschiebungen“ machte Schmitt den geistlosen Wiederholungen ein und desselben Stückes ein Ende, wobei gleichzeitig Rhythmus, Technik und Handhaltung gefördert werden. In seinen leider viel zu wenig gekannten „pädagogischen Studien“ ist dieser Gedanke weiter ausgeführt und in allen Details entwickelt.

Es mag vielleicht bei manchen Verwunderung erregen, dass gerade dieses Verdienst hier an die Spitze gestellt wird. Aber als echter Pädagoge hat Professor Schmitt das Uebel an der Wurzel gepackt, hat sich nicht nur mit dem „Spielen“ befasst, sondern vor allem mit dem „Ueben“, und schliesslich ist es nichts Geringes, in das Studium vieler Hunderte Sinn und Methode gebracht zu haben.

Die Grundlage der Uebemethode war, wie schon erwähnt, das Prinzip der rhythmischen Verschiebung. Durch den Wechsel von „schnell“ und „langsam“ lernt man die Finger richtig setzen und sie rasch bewegen. Ein wohlausgedachtes Fingersatzsystem sorgte in weiterem für die Entwicklung von Kraft und Geläufigkeit.

Das Streben Schmitt's war stets darauf gerichtet, über dem Technischen das Musikalische nicht zu vernachlässigen. Nie hat er die Technik als Selbstzweck anerkannt und dass man auch für die Entwicklung des musikalischen Sinnes etwas leisten könne und sich nicht auf mitleidiges Achselzucken den Minderbegabten gegenüber beschränken müsse, hat er durch seine Werke wie durch seine Tätigkeit bewiesen, wie er denn überhaupt nicht nur ein Lehrer der Gottbegnadeten, sondern auch ein geduldiger Bildner der Mittelmässigen gewesen ist. „Wenn alle Schüler wie Liszt wären, so brauchte man keine Schmitt's“ pflegte er zu sagen, und so bemühte er sich, zugleich das rhythmische Gefühl und das Gehör seiner Schüler zu entwickeln. Seine Studie über die „Entwicklung des rhythmischen Gefühles“ ist als die Frucht dieser Bemühungen zu betrachten und bietet mit ihren Zähl- und Taktierübungen, mit den Vorstudien zu fast allen praktisch angewendeten, schwierigen Rhythmen ein ausgezeichnetes Hilfsmittel bei Studium und Unterricht.

Eine reiche Erfahrung und ein vollständiges Durchdringen des Stoffes ermöglichte es Professor Schmitt, auf allen Gebieten erschöpfende Darstellungen zu geben. Sowohl in seinen Studienwerken wie in seinen theoretischen Arbeiten ist kaum eine Schwierigkeit unberücksichtigt gelassen, eine Eventualität vergessen worden. Von den Tastennamen bis zum Vortrag der Hammerklaviersonate musste sich alles „lehren lassen“.

Und alles liess sich lehren, oft sogar, ohne dass der Schüler etwas davon merkte. Es ging scheinbar ganz von selbst. Das allmähliche, unmerkliche Fortschreiten ist auch allen seinen Studienwerken eigen, dem mustergiltigen op. 18, aus dem die Kinder wirklich „spielend“ lernen, den 300 Etüden (op. 30) und den kleinen, reizenden Stückchen op. 10.*) In allem ist System, kein aufdringliches, starres Prinzip, sondern Vorbereitung, Entwicklung und Ausgestaltung jeder Detailkenntnis. Schmitt hat es wie kein Zweiter verstanden, bei allen

*) Die Werke Prof. Schmitt's sind sämtlich bei Doblinger, Wien, erschienen.

technischen und musikalischen Schwierigkeiten den Punkt aufzufinden, in dem sie zu fassen waren, sie „übbar“ — man gestatte das kühne Wort — zu machen.

Seine Tätigkeit erstreckte sich aber nicht auf das Gebiet des Klavieres allein. Dieser universelle Kopf konnte sich nicht einseitig betätigen. Seine theoretischen Werke, deren schon gedacht wurde, seine ästhetischen, akustischen, pädagogischen und allgemeinen Studien genügten ihm nicht. Er hat nicht nur für die Oboë — dem Instrument, von dem er ausgegangen — mustergiltige Etüden geschrieben, hat nicht nur eine bemerkenswerte Verbesserung im Violinbau ersonnen, sondern seine Arbeitskraft auch noch dem Felde gewidmet, das ihm das schönste von allen dünkte — dem Gesang. Die menschliche Stimme war ihm das Instrument der Instrumente und ihre Pflege seine Lieblingstätigkeit. Und auch hier hat Professor Schmitt hervorragendes geleistet und Werke von bleibendem Wert hinterlassen, auch hier hat er, der Nicht-Sänger, der „Laie“, der in die tiefen Mysterien nicht von staatswegen eingeführt, neue Wege gefunden und manches anscheinend unlösbare Problem gelöst. Seine Studienwerke für Gesang (namentlich die „Salzburger Gesangsschule“ und die „Schule des Gehörs“) sind als durchaus eigenartige und besonders wertvolle Hilfsmittel zu bezeichnen. Da zeigt sich überall der reife Pädagoge und originelle Denker. Jedes dieser Werke ist eigentlich eine „Tat“, ein Umsturz des Bestehenden, eine Revolution, die aber nicht niederreisst, sondern aufbaut. Von seinen Aufsätzen über Gesang ist insbesondere der Artikel über „Die Register der menschlichen Stimme“ zu erwähnen, der eine durchaus neue Auffassung der vielumstrittenen Frage zum Ausdruck bringt und bei seinem Erscheinen („Die Zeit“) grosses und berechtigtes Aufsehen hervorrief. Auch ein in den „Gesangspädagogischen Blättern“ veröffentlichter Aufsatz über „Die Zunge“ versprach eine aussergewöhnlich interessante Entwicklung. Der Tod hat den bewährten Meister an der Vollendung dieser, wie mancher anderen Arbeit gehindert, doch besteht gegründete Hoffnung, Aufzeichnungen über den weiteren Ausbau des Themas in seinem Nachlass zu finden.

Professor Schmitt war ein denkender Musiker, eins so sehr wie das andere und keines auf Kosten des anderen. Seine Grüblernatur zwang ihn, sich das Wesen der Schwierigkeiten klar zu machen, und sein pädagogischer Instinkt liess ihn stets das geeignete Mittel zu ihrer Ueberwindung finden. Gegen althergebrachte Uebemethoden und mechanische Wiederholungen hatte er einen wahren Hass. Er fand auf allen Gebieten — von der Fingergymnastik und ihren Apparaten bis zu den aesthetischen Prinzipien — Klavier und Gesang — Neues, und das Letzte war nur so lange das Beste, bis eine neue Idee seinem schier unerschöpflichen Quell entsprang und der Feuerkraft ein neues Feld erschloss.

Von seinen musikalisch-aesthetischen Arbeiten verdient noch besondere Beachtung: „Das Pedal des Klaviers“. Diese grundlegende Schrift beweisst auch Fernerstehenden, wie viel echtes musikalisches Empfinden dem Meister eigen war, wie fein und subtil sein Gehör und sein musikalischer Sinn gewesen.

Nach dieser Richtung hat die öffentliche Meinung Professor Schmitt vielleicht einiges Unrecht getan. So sehr er als Lehrer geschätzt war, so sehr der Kreis seiner Schüler sich erweiterte, so glänzend die Resultate seiner Lehrtätigkeit gewesen — sie beharrte darauf, ihn den „Fingerübungs-Schmitt“ zu nennen, und mit lächelnder Ironie pflegte er sich selbst so zu bezeichnen. Von dem reichen Schatz an Poesie, den er zu verteilen hatte, von der jubelnden Begeisterung für seine Kunst wissen wohl nur seine Schüler zu erzählen.

Ein Kämpfer ist mit ihm dahingegangen. Einer von denen, die ihren Ideen zum Sieg verhelfen gegen eine Welt. Autodidakt auf allen Gebieten, hat er sich selbst erst die Wege bahnen müssen, die er andere dann geführt. Er hat nicht eine Methode des Klavier- bezw. Gesang-Unterrichtes geschaffen, sondern die Methodik, er hat das Dickicht gelichtet, den Pfad gebahnt für eine neue Zeit. Seine zahlreichen Schüler verloren mit ihm den geliebten, gütigen Lehrer, die ganze musikalische Welt aber mag in ihm den Reformator der modernen Klavier- und Gesangs-Pädagogik betrauern.



Die deutsche Klaviermusik seit Liszt.

Von

Dr. Walter Niemann.

Der Name Liszt bedeutet für die Klavierkomposition und Kunst des Klavierspiels die grösste Blüte neuerer Zeit. Ohne unsere grossen Romantiker Weber, Mendelssohn, Schumann, Volkmann und Spohr nicht möglich, ist er der Grund- und Eckstein der Neuromantik, und dem Einflusse Liszt'scher Klaviermusik sind, wenn auch nur satztechnisch, alle bedeutenden Klavierkomponisten Deutschlands und des Auslands bis zur Gegenwart unterlegen. Als ausübender Künstler ein nie wieder erreichter Vermittler der Klavierliteratur von den Alten bis zu seiner Zeit, musste er als Komponist für sein Instrument erst die Stufe der unbeschränkten Virtuosität überwinden, deren Schöpfungen — zumeist Uebertragungen, Opernphantasien u. s. w. — dem Klavier ungeahnt viele und neuartige Bereicherungen brachten, ehe er als Dichter am Klavier sich selbst fand.

Sein Einfluss als solcher auf die folgenden Generationen von Klavierkomponisten war freilich weit mehr satztechnischer als geistiger Natur. Den virtuosen Glanz, die satte Fülle, den Farbenreichtum und orchestralen Wohllaut seiner Klavierdichtungen, ihre neuartigen technischen Probleme wusste sich eine grosse Anzahl derselben rascher zu eigen zu machen, als die eigentlichen charakteristischen Eigenschaften des Liszt'schen Genius: das vom Augenblick abhängige und von ihm inspirierte improvisatorische Element seiner Kunst, die grosszügige al-fresco-Natur, der dämonische, wilde, an die magyarische Heimat gemahnende Zug, die blühende, leidenschaftерfüllte Lyrik, das tiefe, von religiöser Ehrfurcht erfüllte Naturgefühl seiner Schöpferbegabung. Seine Schule nahm zumeist, wie es immer zu geschehen pflegt, das Aeussere für das Innere, das Neue Liszt'scher Technik für Liszt'sches innerliches Wesen.

Was war es nun? Auch in der Klavierkomposition das, was H. Rietsch in seinem bedeutenden Buche „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (Breitkopf & Härtel, Leipzig, kürzlich in zweiter Auflage erschienen) als die charakteristischen neuen Kennzeichen moderner Tonkunst aus dem erfahrungsgemäss Gegebenen ableitet. Er teilt es nach den, ein Tonwerk mitbestimmenden Faktoren der Harmonik, Stimmführung, Rhythmik, Figuration, der Mittel der Tonbildung und Gestaltung der Notenschrift ein. Die Zeichen neuer Kunst bestehen, kurz gesagt, in der äussersten, aus der Reizsamkeit der Neuzeit geborenen Verfeinerung im Seelischen und Technischen und der Bereicherung der Mittel. In der unendlich gesteigerten Anwendung der Chromatik, Leichtigkeit der Modulation bei Wahrung tonalen Grundcharakters und gesteigerten tonalen Empfindens, in dem erhöhten Leben in allen Nebenstimmen, der kühnen Verwendung akkordfremder Töne in ihnen, in dem Sieg des Canons über die Fuge, der freien Formen über die geschlossenen, den mannigfaltigen Bildungen gegen den Takt, der früher ungeahnten Verfeinerung und Bereicherung in Figuration und Rhythmik, in den lebhaften Wechselbeziehungen zwischen der Gesangs- und der heute vorherrschenden Instrumentalmusik.

Die Romantiker des Klaviers, Chopin und Schumann, leiteten als eifrige, bedeutende Vorarbeiter zur neuen Kunst über, bei Liszt und Wagner treten all' diese neuen, recht eigentlich neuromantischen Kennzeichen grosser innerer und äusserer Umwälzungen zuerst voll in die Erscheinung; das Jahr 1850 etwa, das bewusste Erkennen des sich selbst schon theoretisch gesteckten Zieles des Musikdramas der Zukunft nach der Vollendung des „Lohengrin" durch Wagner, ist das Geburtsjahr der „Neuen Kunst", der „Neudeutschen Schule". Ihre Hauptbedeutung ruht zwar im Musikdrama, symphonischer Dichtung und im Liede, dem in Hugo Wolf der Klassiker der Neuzeit geschenkt wurde; die engere neudeutsche, an Liszt direkt geschulte Klavierkomposition trat demgegenüber zurück. Immerhin aber verfolgte der sog. „Weimarer Kreis" Liszt's Prinzipien in der Klavierkomposition auf's Begeistertste. Am deutlichsten H. von Bronsart in seinem Chopin-Liszt'sche Stilelemente verschmelzenden Fis moll-Konzert, L. Brassin in Konzertetüden und einem Konzert (op. 22) der frühverstorbene Tausig, ein eminenter Virtuose, in Transkriptionen, Sonaten und vortrefflichen Etüden, die freilich noch zwischen Liszt und den älteren Romantikern hin und her schwanken, deutlich auch der durch des Lebens Nöte zum Vielschreiben gezwungene Joachim Raff, der unserer Klaviermusik immerhin so bedeutende Klavierwerke geschenkt hat wie die prachtvollen Suiten, die sinnigen „Blätter und Blüten", so manche charaktervollen Stücke in kleineren Formen, die im letzten Falle noch immer turmhoch über heutiger Salonmusik stehen.

Moscheles' kavaliermässigen, edlen Anstand, sein grosszügiges, edles Pathos, seine kühne Neuerung, grosse einsätzige Konzerte, deren einzelne Sätze ohne Pause in einander übergingen, zu schreiben, hatte Liszt übernommen und alles zum Dramatischen im Klavierkonzert gesteigert. Auf der anderen Seite hatte ihm Litolff's, des deutschen Berlioz, vulkanisches Temperament in dessen fünf „Concerts symphoniques", seine Aufnahme des Scherzo in's Klavierkonzert und seine moderne, mehr obligatorische Stellung des Klaviers zugunsten des Orchesters als Seelenkünder erster Instanz viel Anregung ge-

geben. Litolff's rücksichtslose, freilich ungebändigte Gestaltungskraft, seine lebhafte Phantasie, sein Talent für Grösse, Dämonie und Prunk haben nur noch vor dem zurückgeschreckt, was Liszt mit Bewusstsein durchführte: der thematischen Verknüpfung der einzelnen, gleichfalls unmittelbar in einander übergehenden Sätze und der rhythmischen Variation zur Herstellung einer inneren Einheit und Verbindung der einzelnen Abschnitte. Und als alles überstrahlender Leitstern steht bei Liszt: streng logische Entwicklung aus seelischen Ursachen, als formbildende Kraft, Dramatik und, als Frucht thematischer Entwicklung, Hervorwachsen aus wenigen gemeinsamen Wurzeln; nicht nur im Konzert bedeutet Liszt den Anbruch neuer, besserer Zeit, Abkehr von dem Elend der Pariser Modegötzendienerei um Herz, Hünten und Pleyel, Wiederanknüpfen an die Innerlichkeit, das Schaffen aus den Forderungen künstlerischer Notwendigkeit, eigner seelischer Erlebnisse wie bei Beethoven.

Auf dem Gebiete der Konzertkomposition folgten Liszt alle bedeutenden Klavierkomponisten vom Polen X. Scharwenka mit seinem heissblütigen, grosszügigen B moll-Konzert über Draeseke, den herben, gewaltigen Kontrapunktiker, der sich in seiner grossen Klaviersonate (op. 6) als Mitstreiter der Neudeutschen bekannte, in seinem Alter aber dem Dämon extremer Reaktion und begreiflicher Verbitterung verfiel, bis zu d'Albert, bis zu allen Ausländern der Gegenwart. Wenn aber nur auf diesem Gebiete schon die Brahms'sche Konzertform gleiches Gewicht erlangte, so zeigt sich darin jene interessante Tatsache am deutlichsten, dass die ältere romantische Richtung Mendelssohn-Schumann-Brahms, die mitteldeutsche und die norddeutsche Romantik, bis heute neben der neudeutschen sich ungeschwächt behauptete.

Die Klavierkomposition bebauen am fleissigsten die Schumannianer, während die Mendelssohnianer an Chor- und Gesangskomposition, die norddeutschen, namentlich die Brahms folgenden Romantiker, an geistlicher, Orgel-, Chor- und Kammermusik-Komposition den meisten Gefallen finden. Bei den Schumannianern sind Jensen, Bargiel, Volkmann, der eine anmutige pariserisch-deutsche Allianz schliessende Stephen Heller und der Meister der romantischen Klavierminiatur, Theodor Kirchner, bei den Mendelssohnianern der feine, fruchtbare Ferd. Hiller, der naturbeseelte Liebling Schumann's und Engländer W. Sterndale Bennett, J. Rietz, C. J. Brambach, J. W. Markull die wichtigsten Namen; den Kranz schliesst nach oben Karl Reinecke, der greise Meister, an dem neben der Mendelssohn-Schumann'schen Grundströmung auch Brahms und Wagner nicht ganz spurlos vorübergegangen sind. Und die norddeutschen Romantiker führt in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kalliwoda und der an strengem Klassizismus geschulte, hochbedeutende Kontrapunktiker Friedrich Kiel, in der zweiten Hälfte Johannes Brahms an.

Dieses Nebeneinanderherlaufen so verschiedener Kunstrichtungen wie der romantischen und neuromantischen bildet eine der merkwürdigsten Erscheinungen der zweiten Hälfte des 19. und des jungen 20. Jahrhunderts. Es ist durchaus nicht richtig, wenn man heute sagt: die Mendelssohnsche und Schumann'sche Schule ist tot. Im Gegenteil, sie lebt noch, wenngleich ihre bedeutendsten Vertreter bereits der Erde Lebewohl sagen mussten. Wie es bei allen Jüngern bedeutender Propheten gilt: sie griffen das äusserlich ihnen neu und bemerkenswert Erscheinende statt des Innerlich-Charakteristischen auf. Bei Mendelssohn verkehrten sie meist Formvollendung in Formglätte, weibliche Weichheit des Empfindens in Weichlichkeit, Elfen- und zartgeistige Liebesromantik in virtuosen Elfen-Etüdenkram, bei Schumann jenen phantastischen Humor, die holden Geister Jean Paul's, die wilden E. T. A. Hoffmann's, die burschikose, studentisch-jugendliche Fröhlichkeit, die barocke, widersetzliche Rhythmik in Manier und Uebertreibung, in äusserliche rhythmische Kopien. Nicht alle ihrer Anhänger gingen so in ihnen auf, doch die kleinen Talente, an denen diese Schule grade besonders reich war, zum überwiegenden Teile. Wir brauchen ja heute nur auf den Hamburger Thieriot, einen ernsteren und kräftigeren norddeutschen Reinecke, auf den akademisch-kühlen Frankfurter Bernh. Scholz, den unerschöpflichen Wiesbadener Miniatur- und Pastellmaler Nic. von Wilm, den Freund der Jugend, auf E. E. Taubert, Franz Kullak, Al. Holländer und Fr. Gernsheim in Berlin zu sehen, um zu erkennen, wie rein sich bis heute die Mendelssohn'sche Schule in liebenswürdigen Kleinmeistern erhalten hat. Und auf einen anderen deutschen Freund der Jugend, den vor einiger Zeit heimgegangenen Löschhorn und A. Dorn in Berlin, um die Schumann'sche in ihrem Wesen zu erkennen, auf den greisen Reinecke, der beiden Meistern gleich nahe steht.

Jensen, der zartgeistige, weiche Sänger von Blumen, glutvoller Liebe und deutscher, heimlicher Natur, einer der feinsten und liebenswertesten Charakterköpfe deutscher Romantik, stellt die Verbindung zwischen Wagner und den Schumannianern, der knorrig-herbe, persönliche und in manchen Werken (C dur-Sonate, C moll-Klavierkonzert) sich zur bedeutenden Grösse, in anderen (Phantastische Studien und Träumereien, Fliegende Blätter u. a.) prächtige Kleinmalereien schaffende Rostocker und Hamburger Karl S. Grädener eine Verbindung zwischen Brahms und der Mendelssohn-Schumannschule her.

In die norddeutsche Schule trat die Romantik später hinein. Sie meldet sich leise bei dem liebenswürdigen Symphoniker J. W. Kalliwoda, bei dem dritten Freunde der Jugend, C. Gurlitt, bei dem hochbedeutenden Kontrapunktiker und Schöpfer

zweier herrlicher Reqniems, Friedrich Kiel, der gleich Rheinberger und Draeseke einem, an den Klassikern (Beethoven) und Altklassikern (Bach) geschulten und durch feinsten Kunstverstand und Vollendung in der Form geadelten Klassizismns huldigt, in seiner Klaviermusik (Variationenwerke, B dur-Konzert, zahlreiche Charakterstücke, Giguen u. s. w.) aber auch der Romantik mit Chopin schon einigen Eingang gewährt. Den Gipfel norddeutscher Romantik aber und zugleich die reinste Verkörperung niederdeutschen Wesens in der neueren Musik stellt doch der Hamburger Joh. Brahms dar. Auch die Wurzeln seiner Knnst führen zu S. Bach, der Berliner Schule und Beethoven, ebenso aber, zur Erklärung der archaisierenden Elemente seiner Kunst, znr alten Musik vom 16. Jahrhundert an, znr deutschen nnd ungarischen Volksmusik, zu Schumann, seinem Frennde und Gönner, der in die Werke seiner Frühperiode leibhaftig hineintritt, all' dies aber verschmolzen in einer den höchsten sittlichen Ernst der Kunstauffassung zeigenden vornehmen, tiefangelegten und männlich-ernsten, und trotz der zweiten Wiener Heimat durchaus niederdeutsch gebliebenen, grossen Persönlichkeit. Obgleich seine Klavierkompositionen nicht den Schwerpunkt seines Schaffens bilden, so hat er doch auch auf diesem Gebiete Bleibendes geschaffen. In der Form seiner beiden Konzerte ging er zwar gleich Liszt von dem Begriff eines „Concert symphonique", einer bis in die kleinste Einzelheit logischen und lebensvollen, beiderseitig völlig gleichberechtigten Wettstreitens zwischen Solisten und Orchester, ohne geringste virtuose Freiheiten des ersteren, ans und schuf damit Kunstwerke, die in dem hohen Ernst, der gediegenen, kontrapunktisch meisterlichen Arbeit, der wundervollen Harmonie zwischen den beiden Trägern der musikalischen Seelenschilderungen — dies nnd keine Zurschaustellungen virtuoser Künste sind Brahms'sche Konzerte — eine hervorragende Stellnng in der neueren Konzertliteratnr einnehmen, obwohl sie in dem im Gegensatz zu Liszt erfolgenden Zurückgreifen auf drei und vier abgeschlossene Sätze wieder älteren, klassizistischen Bahnen zuneigen. Seine drei Sonaten, zahlreichen Charakterstücke (Balladen, Rhapsodien, die ihm ganz eigentümlichen nnd viel nachgeahmten Intermezzi usw.), seine grossartigen Variationenwerke, unter denen die vierhändigen über ein Schumann'sches Thema und die zweihändigen über die Händel'sche B-dur-Aria wohl die herrlichsten sind, vervollständigen den Kranz seiner Klavierwerke.

Bei Brahms sind innerliche Empfindung und ihre äussere Ausprache im Klaviersatz untrennbar. Sie sind aber so hochpersönlich, dass sein Klaviersatz mit den charakteristischen Merkmalen, der Weitgriffigkeit, der Bevorzugung aller Arten Terzen- und Sextenkombinationen, dem männlichen Grundtone und der darans entspringenden häufigen *klanglichen* Herbigkeit und Sprödigkeit, jedermann sofort auffallen muss. Wie es stets zu geschehen pflegt, haben seine Anhänger gleich den Mendelssohnianern und Schumannianern mehr das Aeussere für das Innere genommen, doch daneben auch Brahms' ernste Kunstauffassung übernommen. So sein getreuester Anhänger und einziger Schüler, der Sylter und jetzige Marburger Universitätsmusikdirektor G. Jenner, so der besonders durch Schöpfnng feinsinniger Kammermusikwerke ansgezeichnete Wiener K. Nawratil, der ernste, gediegene und gleichfalls bei allen persönlichen Einschlägen, die in einer höchst glücklichen volkstümlichen Begabnng gipfeln, ganz seine Sprache redende Heinrich v. Herzogenberg, dessen leider schon seit einigen Jahren durch den Tod abgeschnittene Schaffenstätigkeit freilich in der geistlichen und weltlichen Chorkomposition gipfelte, der aber auch die kontrapunktische Meisterschaft, die vornehme Abkehr von allem Effekt, aller Weichlichkeit und Süsslichkeit mit Brahms teilte. Dem Klavier schenkte er Variationen über Mozart's „Don Juan"-Menuett und zahlreiche, feingestaltete kleinere Charakterstücke. In Brahms'scher Znnge redet auch Engen d'Albert, unser grösster lebender Klavierspieler, in seinen ersten Werken, deren Reihe eine prächtige Suite im Bach'schen Stile eröffnet. Auch der Vater süddeutscher Romantik, Jos. Rheinberger, dessen grösste kunstgeschichtliche Bedeutung in's Gebiet der Orgelkomposition fällt, neben Brahms, Kiel und Draeseke, Deutschlands grösster Kontrapunktiker in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, ein herber, scharfgeschnittener Charakterkopf mit klassizistischen Neigungen, ging seinerzeit durch Brahms. Ja noch bis in die Gegenwart laufen deutlich Fäden, die manche nnserer bedeutenden Tondichter mit dem Hamburger Meister verknüpfen. In Wien ist es neben Nawratil namentlich der noch junge E. v. Dohnányi, ein geborener Ungar, dessen E-moll-Konzert bei seinem ersten öffentlichen Erscheinen vor einigen Jahren Aufsehen erregte. Aus ihm und zahlreichen kleineren Klavierwerken (Charakterstücke, Winterreigen, Passacaglia, Walzer u. a.) redet ein gesnndes, kraftvolles und vollblütiges Musiktalent, das freilich in dem nenerdings stark virtuos verbrämten Schwanken zwischen dem jungen Johannes, dem jungen, in den Jean Paulianischen Himmeln der „Papillons", des „Carneval" nnd der „Davidsbündler" schwärmenden, phantastischen und auch gelegentlich eiumal unbekümmert barocken Schumann seine eigenste Natur noch nicht gefunden hat. Selbst der kürzlich heimgegangene Wiedererwecker der Mozart'schen Ensembleoper in seinem „Unmöglichsten von Allem", der Vorahner Wolf-Ferrari's, Anton Ursprnch, der, an Wissen und Können jenem Deutsch-Italiener weit überlegen (Es-dur-Konzert), ohne gebührende Anerkennung still durch's Leben ging, selbst der kraftvolle, eine glückliche Schumann-Brahms'sche und schweizerisch-volkstümliche Allianz mit eigner,

bedeutender und namentlich im Gebrauch einer stahlscharfen und mannigfaltigen Rhythmik, einer gesunden Leidenschaftlichkeit und Poesie charakteristische Persönlichkeit schliessende Schweizer Hans Huber, der aber auch von Wagner und Liszt eifrig gelernt hat, selbst die neben Richard Strauss und Gustav Mahler bedeutendste schöpferische Persönlichkeit der gegenwärtigen Tonkunst, Max Reger, sind ohne Brahms nicht denkbar. Ebensowenig die zahlreichen, stark von ihm beeinflussten, stammverwandten holländischen Romantiker, die Skandinavier Alfvén, Sjögren, Stenhammar und Wiklund in Schweden, Glass und Carl Nielsen in Dänemark, Sinding in Norwegen oder die germanisierten Russen Winkler und Paul Juon.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Am Konservatorium Klindworth-Scharwenka zu Berlin fand am 19. April die zweite Prüfung für das musikalische Lehrfach nach den Prizipien des „Musikpädagogischen Verbandes“ statt. Drei Zöglinge der Anstalt, die Damen Elisabeth Steinbach, Johanna Lohff und Cyla Beckmann unterzogen sich der Prüfung und erhielten das Zeugnis der Reife mit den Prädikaten „gut“ und „genügend“. Die Themen des Prüfungsaufsatzes lauteten: „Klaviermeister des 19. Jahrhunderts“, „Händel und Bach“, „Zur Geschichte der Oper“. Als Klausurarbeiten waren folgende Themen gestellt: „Die ersten Anleitungen zur Tonbildung“, „Ueber Anschlagslehre“, „Allgemeine Betrachtungen über die Grundlehren der Pädagogik“.

Am Pariser Konservatorium übernahm Professor J. Philipp die Klavierklassen des verstorbenen Professor Duvernoy, während Edouard Risler zu seinem Nachfolger berufen wurde.

Das Krain'sche Konservatorium zu Breslau — Direktor Organist Oscar Krain — veranstaltete am 2. Mai zum Besten seines Stipendienfonds ein Konzert im Saale der Lessingloge. Auf dem Programm standen Mozart, Violinsonate, G-Dur; César Franck, Violinsonate A-Dur, von dem Leiter der Anstalt und Herrn Hampel (Violine) vorzüglich interpretiert. Ferner kamen zur Aufführung: J. Ph. Rameau „Gavotte“, J. S. Bach „Air“ und Beethoven „Menuett“, alle 3 von Burmester bearbeitet; Arien und Gesänge von Haydn, Schubert, Schumann, Löwe und H. Hermann von Frau Hertting und Herrn Volke warmblütig und stimmungsvoll gesungen. Alle Violin- und Gesangsbegleitungen wurden von Herrn Krain in feinsinniger Weise ausgeführt.

Das Bruno Heydrich'sche Konservatorium zu Halle sandte seinen Bericht über die Jahre von Oktober 1904 bis Oktober 1906, 4. und 5. Schuljahr der Anstalt. Es fanden in diesem Zeitraum insgesamt 20 Aufführungen statt; die Schülerzahl stieg von 190 auf 245, ein erfreuliches Zeichen für den Aufschwung der Anstalt. In den Lehrerverband sind inzwischen eingetreten: Herr Télemaque Lambrino, Meisterklassen des Klavierspiels, Frau Professor Schmilinsky, Herr Konzertmeister Max Knoch und die Damen Elfriede Magnus, Susanne Scharfe, Anna Hupe und Camilla Langneff. Eine grosse Reihe von Preisen konnten bei den jedesmaligen Schlussprüfungen verteilt werden, ebenso wurden der Anstalt von verschiedenen Seiten reiche Stiftungen für bedürftige Schüler, für die Schülerunterstützungskasse, wie für die Bibliothek zuteil.

Vermischte Nachrichten.

Dem Organisten und Chordirigenten an der Sophienkirche zu Berlin, Ehren-Chormeister der „Berliner Liedertafel“, Adolf Zander ist der Titel „Königlicher Musikdirektor“ verliehen worden.

Der Leiter des Breslauer Konservatoriums zu Breslau, Direktor Willy Pieper, erhielt den Königl. Kronenorden 4. Klasse.

Der Königl. Musikdirektor Edwin Schultz zu Tempelhof bei Berlin, der kürzlich aus Anlass seines 80jährigen Geburtstages den preussischen Kronenorden 3. Klasse erhielt, ist nach kurzer Krankheit am 2. Pfingstfeiertage aus dem Leben geschieden.

Der Kaiser hat auf eine Immediat-Eingabe von Professor Georg Schumann der Neuen Bach-Gesellschaft 8000 Mk. zur Erhaltung Joh. Seb. Bach's Geburtshaus in Eisenach aus Reichsmitteln zur Verfügung gestellt.

In den Tagen vom 29. Juni bis 2. Juli d. J. veranstaltet der unter dem Protektorate Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen stehende Allgemeine deutsche Musikverein sein alljährliches Tonkünstlerfest, das diesmal in Dresden abgehalten wird. Mit Genehmigung Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen hat die Königl. musikalische Kapelle (etwa 120 Mann), an ihrer Spitze Herr Generalmusikdirektor Geh. Hofrat Edler v. Schuch, ihre Mitwirkung

zugesagt; die Hauptveranstaltungen finden im Dresdner Hofopernhause statt. Folgendes Programm ist festgesetzt: Sonnabend, den 29. Juni: I. Kammermusikkonzert. August Reuss, Streichquartett op. 25 (Uraufführung); Bernhard Sekles, Serenade für 11 Soloinstrumente: Streichquartett, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Kontrabass, Harfe, op. 14 (Uraufführung); Wilhelm Rhode, Klaviertrio, op. 21. Abends: Oper (Moloch von Schillings). Sonntag, den 30. Juni: II. Kammermusikkonzert. Arnold Schönberg, Streichquartett; Walter Courvoisser, sechs Lieder; Hans Pogge, Klavierquartett (H-Dur) op. 7, für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier; Wilhelm Kienzl, drei Lieder; Ludwig Thuille, drei Lieder. Abends: Oper (Salome von Richard Strauss). Montag, Abends: I. Orchesterkonzert. E. N. v. Reznicek, Präludium und Fuge für Orchester; Ludwig Hess, Erstes Lieben, ein Liederkreis für Tenorsolo und Orchester, op. 28; Heinr. G. Noren, Kaleidoskop, Originalthema und Variationen für Orchester, op. 30 (Uraufführung). Hans Pfitzner, Ouvertüre Christ-Elflein; Franz Moser, Lokes Ritt, Ballade für hohe Stimme; Heinrich van Eyken, Ikarus, für Bariton mit Orchester; Ludwig Thuille, Symphonischer Festmarsch. Dienstag, den 2. Juli, Abends: II. Orchesterkonzert. Georg Schumann, Ouvertüre zu einem Drama, op. 45; Karl Ehrenberg, Aus schwerer Stunde und Lied der Sehnsucht, zwei Gesänge mit Orchester; Paul Scheinpflug, Frühling, ein Kampf- und Lebenslied, op. 8, Tondichtung für grosses Orchester. Hans Sommer, Symphonisches Zwischenspiel aus der Oper „Riquet“; Julius Weismann, Einsiedel und Der Kaiser und das Fräulein, 2 Balladen für Bariton und Orchester, op. 18; Franz Liszt, Symphonische Dichtung, Mazeppa. — Im I. Kammermusikkonzert spielt das Lewinger-Quartett, im II. das Petri-Quartett.

Eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen Professor Hans Schmitt*) fand am 23. April zu Wien im Musikvereinssaale statt. Unter fast vollzähliger Beteiligung des Lehrerkollegiums des Konservatoriums und einer grossen Verehrerschar des Dahingeschiedenen wurde die Feier durch warme Herzensworte Direktor v. Perger's eröffnet, denen die Aufführung einer Zahl von Werken des Verstorbenen sich anschloss: Arie aus der Oper „Bruna“, eine Reihe von Solo-Liedern, Klavierstücken und ein Chor für 3 Frauenstimmen, „Die Nachtigall“ op. 22. — Im Anschluss sei mitgeteilt, dass sich unter Führung von Professor Julius Epstein ein Komitee gebildet hat zur Schaffung einer „Hans Schmitt-Stiftung“, die talentvollen, unbemittelten Schülern Unterstützungen gewähren soll. Die Firma L. Doblinger (B. Herzmansky), Wien, nimmt Spenden zu diesem Zweck gern entgegen.

*) Vergl. den Hauptartikel dieser Nummer.

Das achte, vom Verein „Beethovenhaus“ zu Bonn veranstaltete fünftägige Musikfest hat in den Tagen vom 5.—9. Mai stattgefunden und einen hochbefriedigenden Verlauf genommen. Jeder Tag war einem Meister der Tonkunst gewidmet, es kamen Haydn, Mozart, Brahms, Beethoven und Schubert mit Kammermusikwerken zu Wort. Von Haydn die Quartette op. 20 F-moll, op. 54 C-dur, op. 64 G-dur, das Klaviertrio C-Dur und Variationen in F-moll für Klavier. Mozart war mit dem Es-dur-Quartett und dem D-dur-Quintett für Streichinstrumente vertreten, Brahms mit dem F-dur-Quintett, der A-dur-Violinsonate op. 100, dem G-dur Sextett und den Liebeslieder-Walzern op. 52. Von Beethoven kam das Es-dur-Klaviertrio op. 70, das F-moll- und das B-dur-Quartett op. 130 zu Gehör, von Schubert das B-dur-Trio, das A-moll-Quartett und das C-dur-Quintett. Das Vokal-Quartett Grumbacher, Culp, Reimers Eweyk war an den Gesängen beteiligt, zu den übrigen Ausführenden gehörte das Joachim-Quartett, das Georg Schumann-Trio, während Ernst v. Dohnányi die Klavierpartien und einige Solovorträge übernommen hatte.

Unter Leitung Dr. Hermann Stephani's führte der „Städtische Singverein“ zu Eisleben in seinem letzten Konzert Wagner's „Faust-Ouvertüre“, Draesecke's Osterszene aus Faust für Baritonsolo, Chor und Orchester und Beethoven's „Neunte Sinfonie“ auf. Die Solopartien waren durch die Damen Frieda Schmidt, Hella v. Bronsart und die Herren Richard Dressler und Victor Porth vertreten. Das begleitende Programm erläuterte die Absicht des Dirigenten, durch die Aneinanderfügung der drei Werke das „Faust-Problem“ musikalisch zur Anschauung zu bringen. Er schreibt: „Der Gedanke des Faustischen unstillbar leidenschaftlichen Forschungsdranges nach Wahrheit, nach den tiefsten, letzten Gründen, dem Sinn, dem endlichen Zweck alles Seienden und zugleich der Erkenntnis der ganzen Unfruchtbarkeit und Nichtigkeit dieses Ringens im Angesichte des Weltalls, der „unendlichen Natur“ — dieser Gedanke ist der Tonkunst vonseiten der ihn begleitenden Gemütserlebnisse zugänglich.

Ein reinmusikalisches Kunstwerk von geschlossener Form, wie es Wagner's „Eine Faust-Ouverture“ darstellt, wird an eine vollkommen einheitliche Schilderung solchen seelischen Zustandes gebunden sein und eine Entwicklung nur kennen im Sinne einer immer entschiedeneren Herausarbeitung des Willens, die Grenzen des Daseins zu zerbrechen.

Diesen Willen zu hindern — dazu bedarf es der Hilfe des Wortes: die von aussen erklingende Osterbotschaft gibt Faust dem Leben zurück.

Ihn zu überwinden, die zum Leben drängenden und es rechtfertigenden Regungen zu behaupten — das können nur die Mächte des eigenen

Inneren, das kann in den freien Formen eines umfassenden Tonwerkes nur ein Genius sittlicher und künstlerischer Gewalt, wie die Tonwelt den einen kennt: Beethoven. In den Rezitativen der Bässe am Anfange des letzten Satzes der Neunten Sinfonie ist der künftige Sieg bereits entschieden, noch ehe das erste Wort von der „Freude" ertönt, die Beethoven als die Freude dessen verkündet, der in kindlich heiterem Tätigkeitsgefühl reinen Sinnes „immer strebend sich bemüht".

Joh. Ev. Engl in Salzburg, der als Mozartforscher rühmlichst bekannt ist, veröffentlichte im „Salzburger Volksblatt" eine von ihm gemachte musikhistorisch interessante Entdeckung bezüglich Mozart's „Krönungsmesse", über deren Benennung man bisher im Unklaren war. Selbst Koechel schreibt darüber in seinem Verzeichnis: „Eine der bekanntesten Messen Mozart's (die Krönungsmesse genannt, woher weiss niemand) und zugleich seine grösste." Im Jahre 1779, in dem die Messe komponiert worden ist, gab es keine Krönung, von der die Geschichte berichtet hätte. Auf der Suche nach einer Krönungsfeier, die mit der Messe Mozart's im Zusammenhange stehen musste, fand Engl einen Auszug der neuesten Chronik des alten Benediktinerklosters zu St. Peter von P. Placidus Bernhardskis vom Jahre 1782. In dieser Chronik wird über eine Krönungsfeier zu Ehren des Gnadenbildes der „Mutter Gottes in Maria Plain" berichtet, die 1751 stattgefunden hat und Köchel unbekannt geblieben war. Es heisst in der Chronik: „Denn, da nach dem höchstseligen Hingriffe des Erzbischofs Leopold Anton Freiherrn von Firmian (1744) das hochwürdige regierende Domkapitel unser Vaterland sich der fast unvermeidlichen Kriegsgefahr ausgesetzt sah, nahm es eine vertrauensvolle Zuflucht zu der allgemeinen Landesmutter Maria am Plain und verlobte sich hochselbes, dieses Gnadenbild mit kostbaren Kronen zu verherrlichen, welche aus purem Golde gearbeitet und mit kostbaren Edelsteinen besetzt sind, eigenhändig eingeweiht vom Papste Benedikt XIV. Und als diese von Rom wieder zurückgeschickt worden, wurde im Jahre 1751 der vierte Tag des Heumonats, auf welchen der 5. Sonntag nach Pfingsten einfiel, zu dieser Krönung des Marienbildes bestimmt." Zur Erinnerung an diese Krönung aber wurde alljährlich, wie auch heute noch, an jedem fünften Sonntag nach Pfingsten eine Andacht abgehalten. Das geschah auch 1779, in welchem Jahre Mozart seine Messe in C-dur (in Köchels Verzeichnis No. 317) schrieb. Aus dieser Feststellung lässt sich der Schluss ziehen, dass Mozart diese Messe zu einer solchen Erinnerungsandacht komponiert hat und dass daher der Name „Krönungsmesse" stammt.

In Arnstadt (Thüringen) ist im März d. J. in aller Stille an der neuen Kirche zu Ehren Joh. Seb. Bach's, der an dieser Kirche wirkte, eine Gedenktafel angebracht. Nach einem künstlerischen Entwurf des Arnstädter Landrats Herrn von Blödau, angefertigt in der galvanoplastischen Anstalt Geislingen, weist dieselbe ganz im Stil der Bach'schen Zeit in schönem, durch einen Engelskopf gekrönten Rokokorahmen die Inschrift auf:

Gott zu Ehren
wirkte an dieser Kirche
Joh. Seb. Bach
als Organist
1703—1707.

Das Kunstwerk reiht sich würdig dem andern grossen Denkmal des Tonheroen an, der im Jahre 1864 von Jul. Hesse in Dachwig begonnenen und 1874—78 von Friedrich Meissner in Gorsleben fortgearbeiteten und vollendeten „Bachorgel" mit 66 Registern und 59 klingenden Stimmen, darunter einige aus dem alten Werk, auf dem Bach einst gespielt und dessen Reste sich im städtischen Museum Arnstadt's befinden.

Bücher und Musikalien.

Theodor Paul: Systematische Sprech- und Gesangstonbildung.
Julius Hainauer, Breslau.

In diesem Buche ist den Gesangstudierenden und den Lehrenden, wenn auch nicht gerade, wie der Verfasser verspricht, ein neues Tonbildungssystem, so doch ein sehr gutes Material für die Tonführung im Sprechen und Singen gegeben.

Neu daran ist etwa, dass (Seite 25—27) von uns verlangt wird, wir sollen für jeden Vokal 4 Farben annehmen, (warum? wird nicht recht gesagt, nur dass das Ueben der 4 Vokalfarben Neutralisieren der Vokale bedeute; siehe Julius Hey, deutscher Gesangs-Unterricht: sprachlicher Teil). Diese Einteilung der Vokalklänge in 4 Färbungen macht einen merkwürdigen, für's Selbststudieren mindestens unklaren Eindruck. Der Verfasser vergisst, dass die verschiedenen Stimmungen (z. B. Trauer — Freude) durch Tonfärbungen und nicht durch Vokalfarben zum Ausdruck gelangen (siehe Katechismus der Gesangskunst des Referenten, Verlag Max Hesse, Auflage III Seite 112).

In No. 1: die eigentliche Tonbildung wird alles sehr gut erläutert, auch die Atmung. Auffallend ist mir, dass Paul, nachdem er anerkannt, dass der Brustkorb stets gehoben sein soll, das Schlüsselbeinatmen als Hilfsatmung erwähnt (wodurch den Lungen doch nur wenig Luft zugeführt

und der Ton unruhig wird). Vortrefflich ist die Erläuterung des Primärtons im Gegensatze zu dem Resonanzton. Nicht ohne Einschränkung dagegen darf der Satz gelassen werden: dass derjenige kein zum Singen genügendes Gehör habe, der eine gehörte Tonhöhe nicht rein und in der gleichen Schwingungszahl wiedergeben könne. Wie häufig hindern unfrei gebildete oder nicht gehörig hoch angesetzte Töne am reinsingen! Mit einem Fragezeichen möchte ich auch den Satz versehen, dass absolutes Tonbewusstsein zu lernen sei; relativ kann man wohl die Töne in ihren Höhen bestimmen lernen, als Sänger nach dem Umfange seines Organs, als Chormeister durch das jahrelange Hören von Akkorden; aber absolutes Gehör, bei dem der glückliche Besitzer den Ton beim Notenlesen sofort in richtiger Höhe hört, oder mitten in einem Orchesterwerke die Töne bestimmt, ist nur angeboren. Sehr beherzigenswert für den Ausgleich in der Registerfrage ist folgender Ausspruch: alle Stimmen können alle Töne des Brustregisters mit den Spannungsverhältnissen der Kopfstimme bilden, nicht aber umgekehrt.

In die Zeichnung Tafel 4 Seite 18 wäre doch besser der Gaumen mit eingezeichnet, damit man den Treffpunkt der richtigen Stimmführung am Gaumen sehen und auch den Bogengang des Tones bei seinem Anschlagen an die Gewandung verfolgen könnte.

Der Sprechlant: Sehr klar alles, nur dass „äu" aus dunklem u und hellem ä bestehen soll, ist nicht klar; doch wohl nur für's Auge und nicht dem Klange nach? (vielmehr ò—i).

Nicht recht ersichtlich ist auch, warum die Vokale in schwere und leichte geschieden werden, anstatt in geschlossene und offene. Man kann wohl von schweren und leichten Silben sprechen, aber wie häufig sind im Gesange und im ausdrucksvollen Sprechen die offenen Vokale schwer und umgekehrt die geschlossenen leicht!

Sehr gut ist der Grundsatz, dass die Vokalfarben des Sprechtones und des Gesangstones gleich sind.

Statt das „m" mit gespitzten Lippen (Kussmund) bilden zu lassen, schlage ich vor zu sagen wie bei dem Naturlante „hm" (mit dem man die Bemerkung eines anderen beifällig bestätigt), weil bei ersterem die Lippen wegen der vorgeschobenen Mundwinkel leicht schlaff gehalten werden, — oder: gespitzt wie beim Pfeifen.

Die Julius Hey's Werk entnommene Erläuterung des Wortes „Klangverlängerung" würde klarer lauten: trotz voller Deutlichkeit in der Aussprache der Laute möglichst ununterbrochene melodische Linie („filar il tuono"); da dies selbst bei Wörtern wie „Freundschaftspflicht" zu erreichen ist, so ist die deutsche Sprache durchaus nicht ungesanglich.

Beim Vokale „a" soll die Schneide der Oberzähne nicht frei liegen? merkwürdig, da wird der Vokal zu dumpf! — Sehr erfreut hat mich, dass Paul das Nebensilben „e" nicht anders als leichtes ȧ sprechen lässt! Dagegen darf man doch das „e" in der Vorsilbe „be" nicht geschlossen sprechen! (vielmehr mit offenem i-Klange!) Bei Doppelvokalen soll beim Singen und Sprechen der zweite Vokal schon in dem ersten enthalten sein? Danach würde ja aus „traurig": „trorig" werden, wie man in Bremen und Braunschweig spricht. Auf den ersten Vokal wird der Ton gesungen und der zweite Vokal kurz nachgeschlagen! (Man versuche ein Melisma auf Doppelvokal zu singen.)

Tafel 43 bringt für das Zungen-r ein sehr gutes Uebungsbeispiel in: Wiehernder Rosse Getrabe. Um bei den Konsonanten „ch" und „sch" den Unterschied in der Aussprache recht klar zu kennzeichnen (wie viele Sänger sprechen das ch = sch aus!), musste erwähnt werden, dass beim „ch" die Zungenspitze an die Unterzähne gelegt, beim „sch" dagegen von diesen zurückgezogen und gehoben wird. — Ueber die Aussprache des Buchstaben „g" im Auslaut hat sich Paul sehr mangelhafter Kürze befleissigt: Es ist aber doch ein Unterschied, ob „g" eine Hauptsilbe oder die Endsilbe „ig" endigt: soll man etwa Tàch, genùch sagen? (Katechismus der Gesangskunst, S. 55/56).

Die kurzgefasste Musiklehre ist sehr klar und verwendbar (wenn auch die Einordnung unter „Gesangstonbildung" etwas willkürlich erscheint).

Sehr dankenswert erscheinen die Tafeln 97 bis 100, worin Takt-, Vortragsbezeichnungen und musikgeschichtliche Daten gegeben werden. Nach welchem Grundsatz die letzteren aufgestellt sind, ist nicht recht ersichtlich. Es sind in der Hauptsache nur Opernkomponisten erwähnt. Mir scheint, etwa Monteverdi, Cherubini, Lortzing, Alb. Becker, Raff, Spohr, Volkmann mussten mit genannt werden, wenn Blumner, Kücken, Gumbert, Abt aufgenommen wurden. Auch Herzogenberg und Grädner hätte ich ein Plätzchen gegönnt, wenn Bernh. Scholz genannt wurde; warum nicht auch bedeutende Sänger: Stockhausen, Gura, Schröder-Devrient etc.?

In dem II. Abschnitte: Bildung der musikalischen Resonanz sind die Tafeln und Erläuterungen vortrefflich, bis auf die nur unklar erscheinende, schon oben erwähnte 4 Farben-Uebung. Ich kann wohl verstehen, dass man den Ton in mehrere Teile zerlegt (siehe: Friedrich Schmitt im 5. Kapitel um die Töne gleichsam durch Atemnachschub nach vorn zu führen und allmählich die Resonanz während einer längeren Tondauer stärken und beibehalten zu lernen; warum aber dazu vom dunkeln Vokalklange bis zur hellsten Färbung?

Die Geläufigkeits-Uebungen, ebenso wie die Uebungen zur Erschliessung der Luftfunktionen der Kopfstimme und zum Ausgleich beider Register sind ausgezeichnet.

Im Anhange gibt Paul eine neue Art Tonstärken-Skala; dass sie sehr übersichtlich sein wird, möchte

ich bezweifeln. Ich glaube, wir kommen mit den alten Unterschieden: Haupt- und Nebensilben aus, besonders, wenn, wie Paul vorschlägt, der Schüler veranlasst wird, sich ein klares Bild von dem Inhalte des Gesangstückes zu machen und aus eigenem Empfinden zu schöpfen.

Im ganzen ist das Werk trotz der gemachten Ausstellungen auf's wärmste zu empfehlen.

Richard Dannenberg.

Max Raebel, op. 19. „Lyrische Stücke".

Johann André, Offenbach a. M.

In 4 Einzelheften liegt hier ein fesselndes Werk vor. Die Stücke betiteln sich: „An der Quelle", „Sehnsucht", „Schmetterling", „Elegie". Sie bergen feinsinnige, innerliche Musik, nicht glänzend und prunkend, aber von warmer Empfindung durchglüht und voller klanglicher, melodischer und harmonischer Schönheiten. Dass man auch heut noch mit einfachen Mitteln Wirkung zu erzielen und zu fesseln vermag, beweist gleich das erste „An der Quelle", welch schlichtes, nur auf Tonika und Dominant erbautes Thema, über Orgelpunkt ähnlichem Bass und doch sofort Stimmung erweckend. „Sehnsucht" und „Elegie" sind ernste Sätze im Andante-Tempo, in der ersten die Empfindung nur angedeutet, das letztere breiter ausgeführt, in den Wiederholungen das klagende Moll-Thema zu grosser Kraft und Leidenschaftlichkeit gesteigert. Mehr heitere Töne erklingen im „Schmetterling", ein zierliches staccato-Thema in lebhaftem Tempo füllt den Vordersatz, während der zweite längere Nachsatz eine von Sechszehntel umspielte, gebundene klangvolle Melodie birgt, die schnell und gleitend bei feiner Ausführung ungemein reizvoll wirkt. Feinsinnigen Spielern sind diese, keine virtuose Anforderungen stellenden Stücke warm zu empfehlen.

Martin Frey, op. 19. „Lose Blätter".

Edition Steingräber, Leipzig.

Die „Losen Blätter" enthalten eine Reihe von 9 anmutigen Klavierstücken, die sich beim Unterricht sehr gut für die Mittelstufen verwenden lassen. Die kurzen Stückchen sind klangvoll, melodiös, rhythmisch lebendig und wechselvoll, dazu stets von einem gesunden, natürlichen Empfinden getragen und in fliessendem, gutem Klaviersatz geschrieben. Sehr anzuerkennen ist die Sorgfalt, die der Komponist auf die Phrasierung verwendet, die, korrekt und übersichtlich, jedes Ueberflüssige vermeidet. Dasselbe gilt von seinem Fingersatz, der nur an solchen Stellen angegeben ist, wo er zur sofortigen Orientierung dient. Lehrer und Schüler werden ihre Freude an dem empfehlenswerten Werkchen haben.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vierhändige Vortragsstücke für die obere Elementarstufe.

O. Fried, op. 6. „Sieben leichte Klavierstücke". Pr. Mk. 3,—

Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

C. Gurlitt, op. 178 No. 10. „Das Morgenlicht". Pr. Mk. —,50

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

E. Schultz, op. 202 No. 4. „Lied ohne Worte". Pr. Mk. —,80

Otto Wernthal, Berlin.

G. Janke, op. 16. „Sechs Jugendbilder". Heft II. Pr. Mk. 1,—

Carl Simon, Berlin.

Meinungs-Austausch.

Auf den Artikel des Herrn Schumacher in Kürze einige Erwiderungen zu machen, sei mir im Interesse der Sache gestattet, zumal da ein Missverständnis meiner Ausführungen vorzuliegen scheint. Ich urteile keineswegs absprechend über die von Couperin, Bach, Marpurg und Türk aufgestellten Regeln, sondern warne nur davor, dieselben ohne Unterschied auch auf die späteren Meister anzuwenden. Herr Schumacher zieht ja selbst eine scharfe Grenze zwischen den „alten Manieren" und den „modernen Verzierungen", womit er doch wohl eine neuere Auffassung derselben im Gegensatz zu den Regeln der besagten Theoretiker meint. Wie aus Herrn Schumacher's Ausführungen hervorgeht, denkt er sich nicht nur (wie auch ich) den kurzen Vorschlag seit ungefähr dem Beginn des 19. Jahrhunderts auftaktartig gemeint, sondern sogar auch den Pralltriller. Mit letzterer Auffassung (individuell!) kann ich mich nicht einverstanden erklären, da schon in dem Ausdruck „prallend" ein betonter Einsatz (also auf den guten Taktteil) angedeutet liegt. Dass Czerny und Kalkbrenner den letzten Ton des Pralltrillers, Mordents und Schnellers etc., betont haben wollen, ist keine Annahme von mir, welche als solche allerdings Herrn Schumacher mit vollem Recht unbegreiflich sein könnte, sondern eine feststehende Tatsache. (Siehe Czerny op. 500, Teil I, Lektion 16, § 18 und 20, und Kalkbrenner, Theorie der Tonkunst, Seite 20 oben). Herr

Schumacher ist betreffs der Ausführung sonst meistens derselben Meinung wie ich, so auch über den Doppelschlag, ohne sich auf die Theoretiker berufen zu können. Das wäre doch z. B. individuelle Auffassung von uns beiden! — Die Regeln der Theoretiker müssen sich doch auf die zur Zeit vorhandene, d. h. die Klavierliteratur hauptsächlich der vergangenen Zeit beziehen. Da wir sie jedenfalls nicht nur auf ihre eigene Zeit anwenden oder etwa als Massnahmen für die Zukunft betrachten dürfen, so bleibt jede den alten Regeln entgegengesetzte neue Erklärung doch eben ein Widerspruch, zu dessen Anerkennung oder Verwerfung im einzelnen Falle wir Musiker der Jetztzeit Stellung nehmen müssen. Das soll theoretisch genommen nach den Gesetzen des Stils geschehen, kann es jedoch in der Praxis nur durch Entscheidung des Geschmackes, da uns ja eben die für die Einzelfälle zuverlässigen Regeln fehlen. Denn $+n - n = 0$ oder eine Behauptung gegen die andere gibt uns sachlich keinen Anhalt! Da es nun Musiker gibt, welche zu den ältesten Quellen das grösste Vertrauen haben und so „gründlich und gewissenhaft“ sind, dass sie nichts als „richtig“ zugeben, was sich nicht durch Quellen „beweisen“ lässt, so war der eigentliche Zweck meines Aufsatzes ja gerade, auf die verschiedene Deutungsmöglichkeit der Verzierungen hinzuweisen, welche uns erst die Freiheit gibt, die zur geschmackvollen und stilvollen Ausführung unentbehrlich ist. So musste ich eine „individuelle Auffassung“ zugestehen, da niemand die seinige, auch wenn sie unter Berücksichtigung des Stils und aller überlieferten Regeln entschieden wurde, als alleinseligmachend wird bezeichnen dürfen! Dass ich der individuellen Auffassung keine Rechte zugestehe, solange die Sache zweifellos festzustellen ist, sei hiermit Herrn Schumacher zur Beruhigung ausgesprochen. Ich möchte wirklich nicht auf dem Gewissen haben, dass der alte Bach einen Zylinder aufgesetzt bekommt!

Eugen Tetzel.

Briefkasten.

Frls. **A. G.** in **K.**, **J. B.** in **D.** Zu dem angegebenen Zweck empfehle ich Ihnen: Dr. Volkmar „Elemente der Psychologie, Logik und Pädagogik“ (J. Francke, Habelschwerdt); William Wolf „Musikästhetik“ (C. Grüninger, Stuttgart); Dr. Karl Storck „Musikgeschichte“ (Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart); Dr. Karl Schaefer „Musikalische Akustik“, (Göschen'scher Verlag, Leipzig).

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111, Gartenhaus, fünf Etagen.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Methodik u. Pädagogik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat u. Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.
Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
— Jedes Fach kann einzeln belegt werden. —
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Populärer Unterrichtskursus in der musikal. **Akustik** (experimentell, mit Lichtbildern) im Saale der Anstalt (alle 14 Tage 1 Stunde). Preis: monatl. 2 M., jährl. 20 M.
Tonentstehung, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe. Die verschiedenen Tonquellen (Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente; das Harmonium; die Pfeifen der Orgel; das menschliche Stimmorgan). Anatomie des Ohres. Bildung des natürlichen, pythagoräischen u. temperierten Tonsystems. Consonante und dissonante Intervalle u. s. w.

Frankfurter Musikschule.
Leitung S. Henkel.
Frankfurt a/M.
Junghofstrasse, Saalbau.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr 40 I
Sprechstunde: Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnitzstr. 22 I.

Veit'sches Conservatorium
Gegründet 1874.
part., I, II u. III Tr. **Berlin S., Luisenufer 43,** part., I, II u. III Tr.
verbunden mit Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen und Elementarschule für alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Lehrkräfte ersten Ranges. Prospecte, alle Bedingungen u. Lehrerverzeichnis enth., gratis durch den **Director E. A. Veit.**

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Unterrichtsvermittlung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
empfiehlt kostenlos vorzüglich ausgebildete Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie etc. Nähere Auskunft erteilt Frau Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43, Montags $3^1/_2$—5.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Theoretisch methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Stellenvermittlung der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen.
Unterrichtsvermittlung.
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie durch die Leiterin der Unterrichtsvermittlung:
Frl. Hedwig Wilsnach, W. 50, Regensburgerstr. 27. Sprechst.: Mittwoch 3—4 Uhr.

Einzelne Nummern des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 12. | **Berlin, 15. Juni 1907.** | **XXX. Jahrgang.**

Inhalt:



Robert Franz.

Eine persönliche Erinnerung.

Von

Alwine Theile.

Im kommenden Oktober sind erst 15 Jahre verflossen, dass ein Meister des deutschen Liedes die Augen schloss, Robert Franz, einer der Grossen im Reiche der Kunst — und dennoch beweist uns ein Ueberblicken des heutigen öffentlichen Musiklebens, dass er fast vergessen ist, trotzdem sich während seines Lebens und gleich nach seinem Hinscheiden eine Reihe echter Künstler und Kunstfreunde für seine Kunst, speziell für seine Lieder durch öffentliche Wiedergabe mühten. Robert Schumann war in einem ungemein sympathisch berührenden Artikel warm für Robert Franz' Lieder, auch für seine Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke eingetreten, ebenso Franz Liszt, der ja überall, wo es seine grossen Mitlebenden galt, mit ganzer, voller Hingebung für sie wirkte. Wenn wir trotz der Anerkennung solcher grossen Meister von seiten unserer Sangeskünstler eine starke Vernachlässigung der Franz'schen Lieder, im Gegensatz z. B. zu Brahms beobachten, so ist die Frage des „Warum" berechtigt. Die Antwort ist wohl darin zu suchen, dass die Kunstgattung, die Franz uns schenkte, zu den intimen gehört, die immer nur bei einer kleinen Gemeinde auf wahres Verständnis treffen, ausserdem erfordern aber die Franz'schen Lieder noch wohlgeschulte, umfangreiche Stimmen, sehr grosse, tiefe, musikalische Begabung, eingehendes Verständnis der Texte und deutlichste Aussprache. Meister des Gesanges, denen obige Bedingungen zu Gebote standen, u. A. Rudolf von Milde, Lilli Lehmann, haben denn auch ganze „Franz-Abende" veranstaltet, aber die Durchschnittssänger setzen heut kaum eins, geschweige denn mehrere Lieder von Franz auf ihre Programme. Auf dem Gros der Liederabende folgt heut nach einem Liede von Schubert sofort Brahms, Wolf, Strauss u. s. w., gleichviel ob die Vortragenden für sie wirklich befähigt sind oder nicht. An Robert Franz treten sie schon aus dem Grunde nicht heran, weil seine Lieder nicht „dankbar" genug sind, d. h. nicht den rauschenden Beifall erzwingen, den junge Konzertgeber sich wünschen.

Dass man nicht ein einzelnes Lied von Franz in ein Programm einfügen soll, hat der Meister der Verfasserin einst selbst geschrieben

und es sei mir gestattet, hier diesen Brief als teures Vermächtnis des Meisters zu veröffentlichen. Er ging mir aus Halle, den 5. Januar 1889 zu, als Antwort auf die Zusendung eines Programms, das Lieder von Franz, von mir gesungen, verzeichnete. Er lautet:

Hochverehrte Frau!

Dass Sie im fernen Osten meinen Liedern eine so liebenswürdige Teilnahme zuwenden, macht mir grosse Freude. Es mussten also erst viele Jahre vergehen, bevor Sie in Weimar auf diese Kompositionen hingewiesen wurden: ein neuer Beweis, wie wenig unsere Kunst-Matadoren, denen die Vermittelung derartiger Musik obliegt, zu ihrer Verbreitung beitrugen. Da kann es denn nicht wundernehmen, dass ich alt und taub geworden bin, bevor die von mir eingeschlagene Richtung das Interesse weiter Kreise auf sich zog. Jetzt lässt sich dieselbe nicht mehr totschweigen, und das noch erlebt zu haben, gereicht mir zur besonderen Genugtuung.

Aus obigen Bemerkungen mögen Sie entnehmen, wie wertvoll Ihre Zeilen mir sind. Meine Lieder dürfen im Konzert in einzelnen Nummern nicht abgeleiert und verzettelt werden, sondern sind dem Publikum entweder garnicht oder in längeren Reihen vorzuführen, damit es sich über Form und Inhalt ihres künstlerischen Ausdrucks ein abschliessendes Urteil bilden kann. Diesen Brauch hat man in Amerika und England schon längst geübt, und neuerdings kommt er auch bei uns in Aufnahme. Dass Sie zu den Wenigen gehören, die ihn für geboten halten, erkenne ich dankbar an und bin zugleich von einem lohnenden Erfolge, dessen Sie ja selbst erwähnen, fest überzeugt.

Verzeihen Sie die Schrift mit der Bleifeder: leider hat sich zur Taubheit bei mir noch eine Nervenlähmung des rechten Armes gesellt, die mir das flüchtige Material aufdrängt.

Ihr ergebenster
Rob. Franz.

Das Programm enthielt die Lieder: Aus meinen grossen Schmerzen; Mädchen mit dem roten Mündchen (Heine); Nachtlied (Op. 1) (Gräfin Hahn-Hahn); Für Musik (Op. 10) (Geibel); „Frage nicht“ (Lenau); Norwegische Frühlingsnacht (Welhaven), damals erst neu herausgegeben; Stille Sicherheit (Lenau); „Er ist gekommen“ (Rückert) und „O säh' ich auf der Heide“. Dem so charakteristischen Briefe von Rob. Franz folgte ein weiterer, worin es am Schluss, da ich um die Ehre gebeten, ihn besuchen zu dürfen, heisst:

Ihr Besuch wird mir sehr willkommen sein. Sie werden aber in mir einen alten, tauben Menschen finden, mit dem man sich nur auf der Schiefertafel unterhalten kann.

Ihr ergebenster
Rob. Franz.

Halle, den 25. Jan. 89.

Die vorstehenden Hinweise und die Publikation des Briefes verfolgt einzig den Zweck, unsere ersten Gesangsgrössen auf ihre Pflicht aufmerksam zu machen, Liederschätze, wie sie uns Franz geschenkt, nicht ungehoben zu lassen und sie daran zu mahnen, dass ein wahrhafter Künstler nicht nur das vorträgt, was ihm den Beifall der Menge zusichert, sondern dass er, gleich unserem bedeutendsten Liedersänger Julius Stockhausen, in dessen Geiste ja verschiedene seiner Schüler fortwirken, die Kunst wie ein geweihter Priester zu verwalten hat und seinen Hörern auch solche feinen, tiefinnerlichen Werke vorführt, bei denen Schweigen einen viel grösseren Beifall bedeutet, als lärmende Kundgebungen bei äusserlich glänzenden Kompositionen. Möchten doch die musikalischen Vereinigungen, welche die Ausübung der Musik zum Zwecke haben, dahin streben, dass die Gesangskräfte sich wieder der Franz'schen Muse zuwenden, ebenso, wie den Liedern von Adolf Jensen, die total aus den Musikkreisen verschwunden sind! Vielleicht tragen auch die nicht immer leichten Begleitungen einen Teil der Schuld. Die Interpreten, die die Fähigkeit besitzen, sich selbst zu begleiten, werden den grössten Genuss von dieser intimen Kunst haben. Und dadurch gewinnen die Franz'schen Lieder, gleich denen seines jüngeren Zeitgenossen Adolf Jensen, die Bedeutung feinster Hausmusik und sind, neben ihrer unverkennbaren Bedeutung für den Konzertsaal, so besonders geeignet, feinen Musiksinn zu wecken und auf die häusliche Musikpflege belebend und bildend zu wirken.*)

*) Die Lieder von Franz sind bei den verschiedensten Verlegern erschienen, am reichhaltigsten wohl bei F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), ferner bei Breitkopf & Härtel — Kistner, Leipzig etc.

Die deutsche Klaviermusik seit Liszt.

Von

Dr. Walter Niemann.

(Fortsetzung.)

In Reger feiert die Norddeutsche Schule ihre von modernem Empfinden durchtränkte Wiedergeburt. Trotz seiner bayrischen Abstammung setzt nämlich Reger, auf den Wagner fast garnicht, Liszt in der Harmonik von geringerem Einfluss waren, die Linie Bach-Beethoven-Brahms fort. Ein Musiker von unvergleichlichem satztechnischen, kontrapunktischen Können, gelangt er durch die Brahms'sche Schule, denen die Werke seiner ersten Periode unterlegen sind, zur Herausbildung seines eigenen Stils, dessen harmonische Eigenheiten nur aus der freiesten Behandlung des tonalen Empfindens, der blitzschnellen fortlaufenden Umdeutung der akkordischen Folgen erklärlich sind. Einer Zeit des Experimentierens mit der Auflösung der Tonalität folgte der unausbleibliche, in gemässigtere Bahnen lenkende Rückschlag. Im Grunde verfolgt auch Reger bei allem durchaus modernen Charakter seiner Kunst archaistisch-klassizistische Tendenzen, wie ja schon die besonders von ihm gepflegten Formen der Variation, Suite (im alten Stil), Passacaglia, Fuge und Serenade dartun. Die Wurzeln seiner Kunst sind Urvater Sebastian, Beethoven, namentlich der Seelenkünder der letzten Periode, und Brahms; sie reichen aber zurück zu den Madrigalisten und Niederländern. Zum Klavier kam er von der Orgel; die grossen Variationen über Themen von Bach und Beethoven (für zwei Klaviere) gehören zu den Marksteinen moderner Klavierliteratur, die Sammlungen „Aus meinem Tagebuche", die beiden Sonatinen, die Fülle von kleineren Sachen aus den ersten Perioden zu den eigenartigsten Perlen zeitgenössischer klavieristischer Kleinkunst, die freilich in jüngster Zeit der Gefahr ausgesetzt erscheint, an Wert zurückzugehen und der Manier entgegenzutreiben.

Vor seiner Leipziger Berufung lebte Reger in München, ebendort, wo eine Gruppe von Neuromantikern sich um den Landsmann und das geistige Vorbild Richard Strauss — dessen wenige und für seine kunstgeschichtliche Bedeutung keineswegs ausschlaggebende Klavierwerke ausschliesslich seiner ersten, noch von klassizistisch-romantischen Genien beschützten Periode angehören — scharte. Voran der kürzlich heimgegangene Ludwig Thuille, ein Mann, der edlen Formsinn und vornehmes Mass in seinen poesiedurchtränkten, von einer schwärmerischen und ausgesprochen süddeutschen Naturromantik durchzogenen Klavierwerken mit modernstem Empfinden und Ausdruck in seltenem Masse zu vereinen wusste. Neben ihm der ebenfalls in der Jahre Blüte dahingegangene Felix vom Rath, ein namentlich im kleineren Genre, aber auch in einem schönen Konzert sehr glückliches liebenswürdiges Talent, dann Sandberger, Istel, der bekannte Musikschriftsteller und Corneliusforscher, August Reuss, der hochbegabte, modernste Elemente mit Brahms'schen mischende, kraftstrotzende Walter Braunfels, der poesiereiche, ungleich gemässigte H. Schwartz und der noch ganz in modernstem Sturm und Drang steckende Klum (Sonate). Vorzüge dieser Münchener Neuromantiker sind der satte Farbenreichtum, die kühne, interessante Harmonik und Stimmenführung, die moderne, dem Geiste der Zeit auf's engste entsprechende Ausdrucksweise ihrer Werke, Schwächen: die Neigung zur Stimmungsschwelgerei, zum musikalischen, rückgratlosen Impressionismus, zur formellen Verschwommenheit und Unplastik in Aufbau und thematischer Erfindung, zum Orchestralen, das der eigentlichen, echten, aus dem Instrumente, seinen Mitteln und Grenzen heraus geschaffenen Klaviermusik widerstrebt.

Dass die heutige Klaviermusik in ihrer weiteren Entwicklung über München geht, glaube ich nicht. Dazu wurzeln seine bedeutendsten Neuromantiker zu stark in symphonischer Dichtung (Ernst Boehe), Orchesterlied, Kammermusik und — wie Max Schillings und Pfitzner — im Musikdrama. Aber auch in der Kunst so manch' andrer Tondichter unserer Tage, die bei aller äusseren modernen Haltung ihrer Klavierwerke doch einen eklektischen Zug aufweisen, glaube ich nicht, die Klavierpoesie der Zukunft entdecken zu können. J. L. Nicodé verfolgt in Klaviersonaten und schönen vierhändigen Sachen mit glühender Begeisterung und eminentem Können fortschrittlichste Ziele, Hugo Kaun, der kräftige, energische Deutsch-Amerikaner, ist auch in der Klaviermusik der Typus eines gleichfalls über ausgezeichnetes, immer mit Geschmack und poetischem Empfinden angewandtes technisches Können verfügenden modernen Tondichters, dem es gleichwohl an wirklicher persönlicher Note mangelt. Wilhelm Kienzl, der Schöpfer des „Evangelimann" und Autor zahlreicher, schöner, zyklischer Klavierwerke (Aus meinem Tagebuche, Dichterreise, reizende Sachen für die Jugend), wurzelt trotz aller modernen Ausdruckskraft und poetisch-programmatischer Tendenzen doch in Schumann, in der echten deutschen Romantik und im steierischen Volkstum, das die gelegentlich bis zur sentimentalen Empfindsamkeit gesteigerte herzliche Wärme, die echt oberdeutsche Färbung seiner liebenswürdigen Werke ja so deutlich und erquickend dartut. Der in Berlin sesshafte Sachse Georg Schumann trägt nicht umsonst den Namen seines grossen Namensvetters; seine Kunst ist im Grunde klassizistisch, daran ändert auch das falten-

reiche, moderne, leuchtende Gewand, das er seinen Klavierwerken, die sich durch Formvollendung und feinen Geschmack auszeichnen, umhängt, nichts. Sie ist eklektisch und lässt bei allen Beeinflussungen durch Mendelssohn-Schumann-Brahms, aber auch durch Wagner eine stärker ausgeprägte Eigennote höchstens in dem ihm eigentümlichen prächtigen, phantastisch-barocken musikalischen Humor gewahren. Auch Robert Kahn und Ernst Rudorff in Berlin stehen treu zu den Fahnen der älteren Schumann-Brahms'schen und ein wenig akademisch überfirnissten Romantik, in deren Ausdrucksgebiet sie sich aber mit vollendetem Geschmack, sinniger Poesie und gediegenstem Können bewegen.

In Hamburg hat Emil Krause ausgezeichnete, vorwiegend instruktive Sachen geschaffen, ebendort ziselierte Rudolf Philipp leider fast unbeachtet allerliebste kleinere Charakterstücke und Variationen, um sich neuerdings der Lyrik ganz zuzuwenden, während Julius Spengel, dessen Ideale gleichfalls mehr der engeren deutschen Romantik zuneigen, sein Schönstes in Chor, Lied und Kammermusik gab.

Leipzig, die frühere „Musikstadt" Deutschlands, ist nicht mehr reich an Klavierkomponisten. Neben Reinecke heben sich Adolf Ruthardt, ein romantischen Idealen in ähnlicher Art wie der Münchner Maler Karl Haider huldigender feinsinniger Klavierpoet von ausgesprochen süddeutschem Charakter und Empfinden, der namentlich im Genre ganz prächtige, herzliche und an sinnigen Einzelheiten reiche Sachen geschaffen hat, der harmonisch sehr interessante, doch ungleich gesuchtere Stephan Krehl ab, während eine ganze Reihe tüchtiger Musiker, wie Sponer, Reckendorf u. a. vornehmlich Brauchbares für Unterrichtszwecke herausgaben. Aus dem Liszt'schen Kreise ist allein der greise Alex. Winterberger übrig, dessen Kunst sich bei aller ursprünglichen und ungewöhnlichen Begabung, bei aller immanenten oft wahrhaft Beethovenisch anmutenden Grösse und Tiefe der Empfindung sich aus Mangel an Selbstkritik und Stilgefühl zu einer, von Eklektizismus und Ungleichheit befreiten Persönlichkeit nicht abgeklärt hat.

In Köln hat sich gleich München eine kleine Gruppe Gleichstrebender gebildet, die gerade auch in der Klavierkomposition schon manch' Hübsches geschaffen. Sie huldigen sämtlich einer gemässigt modernen, bei aller rheinischen Wärme der Aussprache nie die Schönheit der Form ausser Acht lassenden und vornehmlich an Brahms geschulten Richtung. Voran Ernst Heuser, der uns zahlreiche fesselnde Charakterstücke schenkte und Konrad Ramrath, ein hochbegabter Lyriker, der intime und feine Ewald Strässer (Klavierkonzert, Charakterstücke, Stimmungsbilder) und der einstige Bargiel-Schüler Franz Bölsche, der sich namentlich in Sinfonie und Kammermusik auszeichnete; Dr. Neitzel, ein geborener Pommer, geistvoller Musikschriftsteller und Analytiker, hat am Klavier nur Weniges, meist Humoristisches, geschaffen (Austern-Gavotte). Koblenz besass in Konrad Heubner einen edlen, vornehmen Brahmsjünger (Kammermusik), in Frankfurt a. M. schüttet Edm. Parlow alljährlich ein Füllhorn herziger Sachen für kleine und grosse Kinder aus, schaffen die beiden Zilcher (Hermann und Paul), huldigen Iwan Knorr und Bernhard Scholz, der noch immer vergebens nach Opernehren strebt, einem mehr akademischen Klassizismus, und so sitzen schier in jeder grösseren Stadt unseres weiten, lieben Vaterlandes Künstler, welche die Klavierkomposition mit Erfolg bebauen.

(Schluss folgt.)

Vom Dritten Deutschen Bachfest.

Von

Amalie Arnheim.

In Eisenach fand in den Tagen vom 26.—28. Mai das dritte deutsche Bachfest der „Neuen Deutschen Bachgesellschaft" statt. Die Festtage, die von dem schönsten Wetter begünstigt waren und durch die herrliche Lage Eisenachs am Fusse der Wartburg dem Festteilnehmer auch mancherlei Naturgenüsse boten, fanden ihren Höhepunkt in der Einweihung von Johann Sebastian Bach's Geburtshaus als „Bachmuseum". In schlichter, würdiger Weise wurde dasselbe durch den Vorsitzenden der neuen Bachgesellschaft, Geh. Kirchenrat Professor D. Rietschel, der Oeffentlichkeit übergeben. Ein Festgottesdienst in der zu Bach's Zeit üblichen Weise leitete die Feier ein; für ihn war als „Musica" die für den zweiten Pfingstfeiertag komponierte Kantate Bach's „Also hat Gott die Welt geliebt" gewählt worden, der sich nach der Predigt die schöne Alt-Arie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" anschloss. Frau J. Grumbacher de Jong, Frl. Marie Philippi (Basel), Herr Arthur van Eweyk sangen die Soli in der Kantate, die Thomaner aus Leipzig den Chor. Nach der Feier in der Kirche, die wohl bei Jedem, der ihr beiwohnen durfte, einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen musste, legte der Vorstand der neuen Bachgesellschaft am Denkmal Bach's, das sich vor der Georgenkirche befindet, einen Lorbeerkranz nieder. Dann begab sich der ganze

Zug der Teilnehmer unter den Klängen des Chorals „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Erden" nach dem Geburtshause Bach's am Frauenplan, wo der Thomanerchor den Choral „Dir, dir Jehova will ich singen" anstimmte. Darauf erfolgte die Uebergabe des Hauses und ein Rundgang durch das Museum im ersten Stock, das viel Interessantes enthält: verschiedene Bildnisse Bach's, seiner Söhne, seiner Zeitgenossen, alte Ausgaben Bach'scher Werke, einen Stammbaum der Familie Bach, eine handschriftliche Familienchronik, alle neueren Ausgaben Bach'scher Werke, auch eine Zusammenstellung alter Instrumente, die zu Bach's Zeiten gebräuchlich waren, z. B. ein Spinett von Silbermann, eine sechssaitige Gambe, eine Schnabelflöte u. s. w., im Wohnzimmer Bach's ein Pedalklavier.

Den musikalischen Teil der Veranstaltungen bildeten drei Konzerte. Am Sonntag Abend fand als Vorfeier ein Festkonzert in der Georgenkirche unter Leitung von Professor G. Schreck aus Leipzig und von Professor G. Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, statt. Auf den Einleitungssatz aus der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" für Orgel und Orchester, der unter Leitung von Professor Schumann durch die grossherzoglich Weimarer Hofkapelle und den Hoforganisten Camillo Schumann aus Eisenach sehr gut ausgeführt wurde, folgte die schöne Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", die bekanntlich nicht mit Bestimmtheit zu den Werken Johann Sebastian Bach's gerechnet werden kann, sondern vielfach seinem Oheim, dem Eisenacher Joh. Christoph Bach, zugeschrieben wird. Die Motette, ebenso wie die später folgenden geistlichen Lieder aus Schemelli's Gesangbuch für vierstimmigen Chor (von Franz Wüllner bearbeitet) „Gib dich zufrieden" und „Vergiss mein nicht" wurden in vollendeter Weise von dem Thomanerchor unter Leitung seines Dirigenten, Professor Schreck, vorgetragen; der schöne Stimmklang und die Ausdrucksfähigkeit der Knabenstimmen können nicht genug gerühmt werden. Besonderes Interesse erregte die Aufführung der Solokantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" (in der Bearbeitung von Professor Dr. Max Seiffert) durch die Verwendung des Cembalo und die „dynamische Abschattierung des Orchesterklangs", wie Seiffert selbst in der Einleitung zur Orchesterpartitur sagt. Die Kantate wurde von Herrn van Eweyk, George A. Walter, Frau Grumbacher de Jong und Frl. Philippi künstlerisch ausgeführt. Hervorzuheben sind die erste Bassarie „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" und die Verwendung der Hörner im 2. Teil derselben, das Arioso für Tenor, das den Beginn des 2. Teiles bildet „Jesus sprach zu Simon" mit der folgenden Bassarie „Fürchte dich nicht", in der nur Violoncello, Contrabass und Cembalo die Begleitung bilden, und das Duett zwischen Sopran und Alt. Frau Grumbacher de Jong erfreute im Verlaufe des Konzertes noch durch den Vortrag der Arie „Liebster Jesu mein Verlangen" mit obligater Oboe, 2 Violinen und Bass. Professor Joachim und Professor Halir vereinigten sich zu dem D moll - Konzert, dessen 2. Teil, das Largo, jeden Zuhörer weihevoll stimmen musste. Den Schluss des Konzertes bildete die Motette „Fürchte dich nicht", von den „Thomanern" gesungen.

Die beiden weltlichen Konzerte fanden im Saale des „Fürstenhofes" statt und waren vorwiegend der Kammermusik gewidmet. Das erste Konzert am Montag Abend brachte die interessante Suite für Flöte concertante und Streichorchester in H moll; das C dur-Konzert für 2 Klaviere und Orchester, von Ernst von Dohnányi und Professor Georg Schumann mit grossem Beifall vorgetragen; das bekannte Edur-Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung, dessen Adagio in der neuen Bearbeitung von Max Seiffert durch das edle Spiel Professor Joachim's besonders wirkte. Professor Schumann spielte das D moll - Konzert für Klavier und Orchester, das Joachim dirigierte. Es folgte zum Schluss das 2. der sechs Brandenburgischen Konzerte in F dur, für konzertierende Flöte, Violine, Oboe, Trompete mit Orchesterbegleitung, bei dem die Verwendung der alten hohen Trompete grosses Interesse erregte und zeigte, dass das Streben, Bach'sche Musik mit alten Instrumenten aufzuführen, durchaus berechtigt ist. Der vokale Teil des Konzertes bestand in der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", mit der die Thomaner grossen Beifall ernteten.

Das letzte Konzert, am Dienstag Abend, war nicht ausschliesslich den Werken Sebastian Bach's gewidmet, sondern begann mit einem Trio für 2 Violinen und Cembalo von Joh. Friedrich Fasch (1688—1758), auch einem Bewerber um die Kantorstelle an der Thomasschule zu Leipzig und Zeitgenossen Bach's. Es folgten nun Werke seiner Söhne: ein Rondo für Tenor „Meiner allerliebsten Schönen" von Joh. Christian Bach, dem sogenannten „Londoner" Bach, und „Die Amerikanerin", ein Zyklus von fünf Gesängen für Tenor von Johann Christoph Bach, der den Beinamen der „Bückeburger Bach" führt. Die Gesänge, die zum Teil Liedercharakter aufweisen, zum Teil durch ein Rezitativ und den Bau der Arien von der italienischen Oper beeinflusst erscheinen, wurden von Herrn George A. Walter, der selbst den Klavierauszug bearbeitet hat, vorzüglich vorgetragen. Philipp Emanuel Bach war durch eine Sonate B-dur für zwei Violinen und Cembalo vertreten, deren 2. Teil, ein Largo con sordini, sich durch grosse Empfindung auszeichnet; Friedemann Bach, durch ein Konzert für zwei Klaviere in F dur, in dem sich die Persönlichkeit des begabten Sohnes Sebastian Bach's kundgibt. Erwähnenswert ist, dass dieses Konzert für zwei Klaviere ohne Orchestergbeleitung kom-

poniert wurde und dass auf dem Titel des Konzerts bereits das neue Klavier neben dem Cembalo genannt ist: concerto per 2 Cembali o Pianoforti. Von Sebastian Bach's Werken hörten wir noch die schöne H-moll-Sonate für Violine und Cembalo, von Professor Joachim und Professor Schumann vorgetragen, ausserdem eine weltliche, italienische Solokantate für Bass „Amore traditore", in der Herr van Eweyk den verschiedenartigen seelischen Ausdruck der drei Teile vorzüglich wiedergab. Den Schluss des Konzerts bildete Bach's weltliche Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet", die trotz des trivialen Textes durch den volkstümlichen Charakter der Musik und die originelle Verwendung von Tanzmelodien grossen Beifall fand. Ein ländliches Orchester, aus Violine, Bratsche, Bass und Horn bestehend, begleitete die Gesänge, die von Frau Grumbacher de Jong und Herrn van Eweyk vorgetragen wurden und spielte die flotten Tanzmelodien.

Ausser den drei Konzerten, die den ausübenden Künstlern und Leitern wohlverdienten Beifall brachten, fand noch eine Versammlung der Mitglieder der „neuen Bachgesellschaft" statt, auf der Superintendent Dr. W. Nelle aus Hamm einen Vortrag: „Sebastian Bach und Paul Gerhardt" hielt. Dr. A. Schering, Privatdozent der Musikwissenschaft in Leipzig, beantragte die Einsetzung eines Arbeitsausschusses zur kritischen Revision der Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bach's. An den Antrag schloss sich eine Diskussion über die Besetzung der Instrumente in Bach's Werken, Einführung Bach'scher Kantaten in den Gottesdienst u. s. w. Als Arbeitsausschuss wurden Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Professor Dr. Max Seiffert und Dr. Arnold Schering gewählt. Das Fest- und Programmbuch von Dr. Alfred Henss aus Leipzig war wohl jedem der Besucher des dritten deutschen Bachfestes ein willkommener, unentbehrlicher Begleiter.

Der Musik-Unterricht
an den Lehrerinnen-Seminaren im Königreich Sachsen.

Von

Hugo Löbmann.

Bei Durchsicht der neuen Bestimmungen für den Musik-Unterricht in den Lehrer-Seminaren im Königreich Sachsen kommt dem Leser unwillkürlich der Gedanke: „Was geschieht denn für den Musik-Unterricht in den Vorbildungs-Anstalten für Lehrerinnen?" —

Die Lehrerinnen nehmen in der Musik-Ausbildung eine Sonderstellung ein, indem sie in irgend einem musikalischen Fache zum Examen nicht geprüft werden.

Als Ausgleich — wie man so zu sagen pflegt — treten die fremdsprachlichen Fächer stark in den Vordergrund: Französisch und Englisch. In diesen Fächern werden die künftigen Lehrer nicht einer Prüfung unterzogen.

Ist dieser „Ausgleich" wirklich ein Ausgleich? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir die beiden Wissensgebiete — wenn wir sie einmal so nennen dürfen — gegen einander abwiegen.

Entspricht die relative Beherrschung zweier moderner Weltsprachen dem Gewinn, den eine geordnete musikalische Erziehung erzielt?

Wir meinen „Ja" und „Nein". Nein, wenn der Zögling wenig Anlagen zur Musik und wenig Anleitung hierfür mitbringt. „Ja" bei vorhandener Begabung und daraus resultierender Neigung.

Entbehrt die Schule nichts, wenn ihre Lehrerinnen zur Musik-Erziehung der Kinder sich nicht als tauglich erweisen?

Antwort auch hier wieder „Ja" und „Nein". „Nein" — solange das gemischte System herrscht, nach welchem an Töchterschulen fehlende Lehrkräfte durch männliche Vertreter ersetzt werden. „Ja" wenn es einmal dahin kommt, dass weibliche Angestellte in einer Schule ganz unter sich sind und es auch bleiben wollen.

Die Zeichen dieser Zeit deuten darauf hin, dass die Zahl solcher Privatanstalten und öffentlichen Mädchenschulen in Zukunft zunimmt, die ausschliesslich von Damen geleitet werden und nur weibliche Angestellte aufweisen.

Darum wäre es wohl nicht so ganz verfrüht, wenn den Seminaristinnen auch Gelegenheit geboten wäre, sich für die musikalische Seite ihres künftigen Berufes besser und eingehender, als es jetzt geschehen kann, vorbereiten zu können.

Wie liegt die Sache jetzt?

In den Vorbereitungsklassen der höheren Töchterschule erhalten die Zöglinge den ortsüblichen Singunterricht. Die Woche zwei Stunden für die ganze Klasse. Mitunter wöchentlich auch bloss eine Stunde. Wie's trifft. Ist aus irgendwelchen wissenschaftlichen Gründen die Vermehrung einer Lehrstunde nötig, nun — der Singunterricht kann am ehesten auf eine Stunde in der Woche verzichten; ob die Mädchen ein Lied mehr oder weniger bis Ostern lernen, darauf kommt im Grunde nichts an, wenn der Singunterricht eben bloss in einer Art Chorprobe besteht, zur mechanischen Einübung irgend eines zwei- oder dreistimmigen Actusliedes. Tonbildung im besonderen künstlerischen Sinne, Sprech- und Lautbildung

zur Veredelung des Ausdrucks, die Erhebnng des Gefühlslebens in die Sphäre eines mnsikästhetischen Empfindens sind vielfach Schülern wie Lehrern weniger geläufige Unterrichts- nnd Gesamtbildungsziele.

Der Entwnrf zu der Reform des höheren Mädchen-Schulwesens in Preussen (Lyceen) hat es fertig gebracht, mit Festsetzung von nur einer Stunde die Woche den modernsten Anschauungen über Musikerziehung genügend Rechnung tragen zu wollen.*)

Fragen wir uns nach dem „Wie" dieses Unterrichts, wie er jetzt zumeist üblich ist: Die jungen Damen sitzen zusammen in der Klasse, der Gesanglehrer kommt und legt ihnen Lieder vor, zur Hauptsache dieselben Stücke wie in gut geleiteten Bürger- und Bezirksschulen der Stadt. Den Schülerinnen sind diese Lieder — wie man es bezeichnen könnte — alte Geschichten — Ladenhüter — was Wunder, wenn sie wenig Sehnsncht nach dieser Art Singstunde empfinden. Es ist eine Art Lieder - Meierei, die jeden tiefer empfindenden Kunstfrennd wenig befriedigen kann.

Und 17- bis 18jährige Damen, besonders jener Stände, aus welchem die Lehrerinnenschaft in der Regel hervorzugehen pflegt, verfügen infolge einer glücklichen Tradition des Elternhauses oft über ein bedeutendes Mass musikästhetischen Empfindens und singtechnischer Fertigkeit.

Sie beweisen es in der Semestralprüfung zu Ostern dadurch, dass sie z. B. mit dem Schubert-Album in der Hand einige der Liederperlen in die lanschende Menge strenen, die aber sehr schnell heransfühlt, dass dieses Talent seine Blüte nicht dem Schulunterrichte verdankt.

Die Mitschülerinnen, denen das musikalische Talent mangelt, fühlen sich durch die Leistnng erhoben, aber auch zugleich der eigenen Pflicht enthoben und sind der Meinnng, dass wer Musik lernen will, es zn Hause privatim tun solle. Sie hätten anderes und zwar reichlich genug zu lernen.

Dass die Damen „genug" zu tun haben, das glanben wir gern, herzlich gern. Wir sind sogar der Meinung, dass sie — nach mancher Erscheinnng zu schliessen — mitunter mehr zu tun haben, als ihrer Gesundheit zuträglich erscheint.

Aber eben deswegen sollte auch im Lehrerinnen-Seminare bezüglich der musikalischen Ausbildung Gleichheit der Lehrerin vor dem Gesetz walten. Deswegen sollte auch im Lehrerinnen-Seminare eine wohlweise Beteiligung der Zöglinge für eine intensivere Ausbildung möglich sein nnd den künftigen Lehrerinnen nahe gelegt werden in der Weise, dass Begabtere im Klavierspiel, Gesang und Musik-Aesthetik denselben Unterricht erhalten, wie die Zöglinge der Lehrer-Bildungs-Anstalten.

Wir sind für vollständige Konkurrenz-Freiheit auf dem Gebiete des öffentlichen Unterrichtes. Freilich nicht im Sinne eines rein mechanischen Abzählens nnd Abwägens, weil eben die Natur der Frau, trotz aller entgegengesetzten Aeusserungen in Schrift und Wort doch nur innerhalb gewisser Grenzen einer notwendigen Schonnng — sich auf die Dauer halten kann.

Aber in allen anderen Gebieten, wo diese Verschiedenheit der Natnr sich nicht hindernd in den Weg stellt, da gelte volle Freiheit und Gleichheit vor dem Gesetze.

Wir wünschen diese sonstige freie Konkurrenz vor allem im Interesse der Frauenbewegung selbst. Und gerade die Pflege der Musik nnd die Einführung der Jugend in die Mnsik durch eine wohlvorbereitete Mnsiklehrerin — in diesem gehobenen Sinne des Wortes — halten wir für ein Feld, wo weibliche Kraft sich mit besonderem Erfolge betätigen könnte.

Darum will es uns scheinen, als wäre es an der Zeit, dass die massgebenden Kreise mit einer diesbezüglichen Neuordnung der Verhältnisse im Lehrerinnen-Seminare sich bald eingehend befassten; denn nach den Zeichen der Zeit zu urteilen, wird der Konkurrenzkampf mit jedem Tage schärfer, und deshalb heisst es für die Frauenwelt den Kampf aufnehmen mit aller Kraft, aber auch mit voller Gerechtigkeit. Sich nichts schenken lassen wollen, was der eignen Kraft zu erreichen möglich ist, das muss die Losung sein. Diese Anffassung des Konkurrenzkampfes muss auch einen gerecht denkenden Gegner entwaffnen und umstimmen.

(Schluss folgt.)

*) Wie auf den Verhandlungen des III. Musikpädagogischen Kongresses im April 1906 in Berlin bekannt gegeben wurde.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Vom 28. Mai bis 14. Juni haben die öffentlichen Prüfungen der Ausbildungsklassen am Konservatorium Klindworth-Scharwenka stattgefunden, nnd zwar am 28. Mai die Klassen der Königl. Kammermusiker Bundfuss, Gütter, Kohl, Matthes, Rembt, Roscher, Rössler. Am 29. Mai die Klassen Blank-Peters, von Irgens-Bergh-Möller, Berg, Pasmore. Am 30. Mai August Spannuth. Am 31. Mai Alberto Jonas, van Veen. Am 1. Juni Professor Philipp Scharwenka. Am 3. Juni Jaques van Lier (Solo, Trio, Quartett). Am 4. Juni Anton Foerster. Am 5. und 10. Juni Issay Barmas. Am 6. Juni Otto Lessmann (Klavier-Ensemble), Matth. Lippert (Deklamation). Am 7. und 8. Juni Moritz

Mayer-Mahr. Am 11. Juni van Veen (2. Abend). Am 12. Jnni Anton Sistermanns. Am 13. und 14. Juni Professor Xaver Scharwenka.

Bei den kürzlich stattgehabten k. k. Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik wnrden 19 Kandidaten der Musikschnlen Kaiser in Wien approbiert, und zwar 14 für Klavier, 2 für Gesang, 3 für Violine. Insgesamt sind in diesem Schnljahre 35 Kandidaten der Anstalt staatlich geprüft.

Laura Rappoldi-Kahrer ist an ihre frühere Wirkungsstätte, das Kgl. Konservatorium zu Dresden, znrückbernfen worden und wird daselbst ihre Lehrtätigkeit am 1. September wieder aufnehmen. Fran Rappoldi hat inzwischen mit grossem Erfolge in Dänemark konzertiert. Das „Vort Land" schreibt darüber: 'Fran Rappoldi zeigte sich bei der Ausführung ihres Riesenprogrammes wieder als die unvergleichliche Pianistin. Sie beherrscht alle Stilarten mit vollendeter Meisterschaft, ihr Vortrag ist durch einen genialen Zug ausgezeichnet. Sie imponiert nicht nur durch ihre männliche Kraft, sondern auch durch das zarte Piano und die sorgfältig ansgearbeiteten Einzelheiten ihres künstlerischen Spiels.

Vermischte Nachrichten.

Kapellmeister Georg Riemenschneider in Breslau wnrde der Titel als Königl. Professor verliehen.

Hermann Vetter, Hochschullehrer am Dresdener Konservatorium, wurde zum Königl. Professor ernannt.

Am 1. Jnni fand in der Lutherkirche ein Konzert zu wohltätigem Zweck statt. Der Veranstalter war Dr. Arthur Bankwitz, ein Schüler Franz Grunicke's, er leitete das Konzert mit Bach's grandiosem „C-moll Prälndinm" trefflichst ein. Auf dem Programm standen ferner: A. Becker „62. Psalm", J. Rheinberger „Snite" für Orgel, Violine nnd Violoncello, Mozart „Larghetto" aus dem Klarinettenquintett, M. van Overeem „Abendfeier", Hymne für Sopran, Cello, Harfe und Orgel, A. Guilmant „3. Orgelsonate". Mitwirkende waren: Frau Alma Schulz-Gressel, Frl. Käthe Böhm, die Herren N. Heinecke und Heinz Beyer. Dr. Bankwitz führte, ausser seinen Solovorträgen, die Begleitung der Vokal- und Instrumentalnummern in gewandter Weise ans nnd erwies sich in beiden Richtungen als gediegener Orgelspieler.

Franz Liszt's „Heilige Elisabeth" hat in szenischer Darstellung nnn auch an den russischen Bühnen Eingang gefunden. In Riga ist das Werk für die nächste Saison auf den Spielplan gesetzt.

Mignons Exequien aus Goethe's Wilhelm Meister, das neueste Werk von Theodor Streicher für gemischten Chor, Kinderchor und Orchester, erlebte auf dem Mannheimer Musikfest seine Uraufführung und erzielte unter Leitung Hofkapellmeister Kutzschbachs einen glänzenden Erfolg.

Hofrat Dr. Karl Kliebert, der Direktor der Königl. Musikschnle in Würzburg, ist am 23. Mai, 57 Jahre alt, daselbst gestorben. Am 13. Dezember 1849 zu Prag geboren, widmete er sich znnächst juristischen Studien, ging dann aber ganz zur Musik über und studierte in München unter Rheinberger und Wüllner. Nach knrzem Wirken als Theaterkapellmeister in Angsburg wurde er 1875 zur Reorganisation der Königl. Musikschnle nach Würzburg berufen, die durch ihn zu nener künstlerischer Blüte gelangte. Wir kommen auf das Wirken des hochverdienten Mannes noch eingehender zurück.

Die „Mitteilungen" der Mozart-Gemeinde, Berlin, haben mit dem im April erschienenen 1. Heft ihre dritte Folge begonnen. Der erste von dem Heransgeber Rnd. Genée verfasste Artikel „Die Verbindung von Mnsik und Drama" beleuchtet die Bestrebungen verschiedener Zeitepochen, die Oper in Inhalt und Form zum Mnsik-Drama zu erheben, und weist neben den Reformatoren Glnck und Wagner auf Schiller hin, der sich, wie wenig bekannt, mit dem Gedanken getragen, das Drama mit Zuhilfenahme der Musik wirkungsvoll zu steigern. Interessant in dem Artikel ist ferner die Anregung, die Robert Schumann zu seinem „Manfred" erhielt, um so mehr vielleicht, da sie weder von einem Musiker noch Dichter, sondern von einem Geistlichen ausging. Unter dem Pseudonym „Posgaru", unter dem sich ein schlesischer Pfarrer Suckow versteckte, war eine mit einer geistreichen Einleitung versehene Uebersetzung von Byron's „Manfred" erschienen nnd vom Verfasser an Mendelssohn gesandt, in der Hoffnung, dass er darin ein Feld für die Entfaltnng der mnsikalischen Macht finden würde. Mendelssohn, der die mystische Dichtnng Byron's wohl nicht mit dem erwarteten Enthusiasmus empfangen, hat das Buch jedenfalls an Schumann weitergegeben und ihn zu einer seiner schönsten Schöpfungen inspiriert. In seinem Nachlass hat sich die Manfred-Uebersetznng von Posgaru, mit vielen Anmerkungen versehen, vorgefunden. — Ein zweiter Artikel behandelt „Die Familie Mozart in Salzburg in ihren persönlichen Beziehungen", der viele amüsante Interna aus dem Freundschaftsverkehr und speziell den Briefen der Schwester Mozart's „Nannerl" enthält. Als Beilage bringt das Heft das nach der Handschrift Mozart's in vorzüglichem Lichtdrnck wiedergegebene „Kyrie" für fünf Soprane „con diversi canoni", das er im

15. Lebensjahre auf seiner ersten mit dem Vater unternommenen italienischen Reise komponierte und das einen Einblick in die staunenswerte kontrapunktische Kunst des jugendlichen Meisters gewährt.

Hier in Berlin hat sich eine neue Trio-Vereinigung gebildet, die in der kommenden Saison mehrere Konzerte geben wird. Die Vereinigung setzt sich aus folgenden, hier bestens bekannten Künstlern zusammen: Ossip Schnirlin, Severin Eisenberger und Fritz Becker.

Die „Frankf. Ztg." berichtet aus Amsterdam: Wyllem Hutschenruyter, der Kapellmeister des Utrechter Orchesters, hat in Gemeinschaft mit dem bekannten Architekten Berlage, dem Erbauer der Amsterdamer Börse, den Plan gefasst, auf der Höhe der Dünen von Sandpoort einen Beethoven-Tempel zu errichten. Das Orchester soll in demselben unsichtbar bleiben und die Zuhörer werden das Konzert mit dem Blick auf die Dünen und das Meer geniessen. Den Saal will man bei den Aufführungen nicht verdunkeln.

Zum Leiter der Museumskonzerte in Frankfurt a. M. ist jetzt, um dem Provisorium des letzten Winters ein Ende zu bereiten, der Direktor des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters, Wilhelm Mengelberg, berufen worden. Herr Mengelberg wird seinen Wohnsitz vorläufig in Amsterdam beibehalten.

Das beim Tonkünstlerfest in Dresden zum Vortrag kommende „Trio" von Wilhelm Rohde (Altona) ist auch vom „Verein für Kammermusik in Hamburg für die nächste Spielzeit zur Aufführung angenommen und zwar in folgender Besetzung: Frau Prof. Kwast-Hodapp (Klavier), Prof. Zajic (Violine), Albert Gowa (Violoncello). Von dem im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg, Gr. Lichterfelde erschienenen Trio ist die Partitur auch in Taschenausgabe für Konzertbesucher herausgegeben.

Die „Neue Fr. Presse", Wien, macht die Mitteilung, dass der Wiener Stadtrat den Magistrat mit der Einleitung der erforderlichen Schritte zur Ueberführung der Ueberreste Josef Haydn's von Eisenstadt nach Wien betraut hat. Für den Fall günstigen Ergebnisses wird die Uebernahme der Kosten durch die Gemeinde Wien sowie die Widmung eines Ehrengrabes auf dem Wiener Zentralfriedhof nächst den Gräbern Beethoven's und Schubert's genehmigt. — Josef Haydn ist am 31. Mai 1809 im Alter von 77 Jahren und zwei Monaten in Wien gestorben, und zwar in dem Hause No. 84 (alt) in der ehemaligen Kleinen Steingasse „auf der Windmühle". Er wurde auf dem Friedhofe vor der Hundsturmer Linie bestattet, wo auf seinem Grabe von seinem Schüler, Siegmund Ritter v. Neukomm, ein einfacher Stein mit dem Namen Haydn's, dem von Neukomm entworfenen sogenannten „Rätsel-Kanon" und der Inschrift „Non omnis moriar" errichtet wurde. Im Jahre 1820 liess der damalige Fürst Esterhazy Haydn's Reste auf dem Hundsturmer Friedhof exhumieren und nach Eisenstadt übertragen, wo Haydn von 1760 bis 1790 als fürstlicher Kapellmeister gewirkt hatte. Dort wurde er am 7. November 1820 in der Gruft auf dem Kalvarienberg beigesetzt, wo ein Stein mit einer langen lateinischen Inschrift seine Ruhestätte bezeichnet.

Für das in den Tagen vom 29. Juni bis 2. Juli d. J. in Dresden stattfindende 43. Deutsche Tonkünstlerfest haben folgende Künstler und Künstlervereinigungen ihre Mitwirkung zugesagt: Die Königl. Sächsischen Kammersängerinnen Erika Wedekind und Irene v. Chavanne, die Königl. Sächsischen Kammersänger Carl Burrian, Carl Perron und Carl Scheidemantel, die Königl. Sächsischen Hofopernsänger Friedrich Plaschke und Georg Grosch. Diese sämtlichen Künstler sind Mitglieder der Königl. Oper zu Dresden. Ausser ihnen wirken noch mit Herr Konzertsänger Hess-Berlin, Herr Kammervirtuos Walter Bachmann-Dresden, ferner das Roséquartett-Wien, das Petriquartett-Dresden und das Lewingerquartett-Dresden.

Beethoven's Originalmanuskript der Sonate opus 96, von Leipzig aus zu 42 500 Mk. angeboten, ist jetzt von Commendatore Leo S. Olschki in Florenz zu dem geforderten Preise angekauft worden. Wie wir hören, hat der seitherige Besitzer sein Möglichstes getan, das wichtige Manuskript Deutschland zu erhalten, aber leider blieben seine Bemühungen erfolglos, da die in Frage kommenden deutschen Bibliotheks- und Museumsleitungen sich nicht zu einem sofortigen Ankauf entschliessen konnten. Wenn nun auch das wertvolle Originalmanuskript nicht in Deutschland verbleibt, so ist es bei Commendatore Olschki doch in deutschen Händen, der aus diesem Grunde als geborener Deutscher und rasch entschlossener Käufer gegen einen überseeischen Kaufliebhaber den Vorzug erhalten hat. Das Manuskript umfasst 23 Blatt Hoch-Folie und ist ganz von Beethoven's Hand geschrieben und von ihm mit seinem Namen bezeichnet. Die Handschrift galt bis vor kurzem als verschollen. Wenn sich übrigens nicht bald eine deutsche Bibliothek oder Sammlung entschliesst, den zum Preise von 23 500 Mk. zum Verkaufe stehenden Neumen-Codex, eine hochwichtige Musikhandschrift aus dem zehnten Jahrhundert, betitelt: Breviarium Benedictinum Completum, anzukaufen, so wird wohl auch dieses wertvolle Stück für Deutschland verloren sein. Bereits schweben mit Olschki auch wegen des Ankaufes dieser Handschrift Unterhandlungen.

Der heutigen Nummer ist ein Sonderabdruck des Artikels: „Wo sitzt die Technik? Lässt sich die Hand für die technischen Aufgaben vervollkommnen?" von Woldemar Schnée-Berlin, beigefügt.

Bücher und Musikalien.

E. v. Dohnányi, op. 13. Winterreigen. 10 Bagatellen.
Ludwig Doblinger, Wien.

Vorstehend angezeigte Sammlnng von zehn Klavierstücken Ernst v. Dohnányi's wird durch ein Gedicht von Victor Heindl eingeleitet, das bis zu einem gewissen Grade Inhalt und Richtung des Ganzen zu bestimmen scheint. Diese „Bagatellen" sind Erinnerungsblätter an vergangene Zeiten und Menschen. Wie vordem Elgar in seinen symphonischen Orchestervariationen eine Reihe von Freunden zu porträtieren unternahm, so ruft anch der Dichter Heindl: „Ihr Freunde, rasch reicht euch die Hand zu tollem Fastnachtsreigen!" nnd der Tonpoet folgt ihm treulich nach, mehrere Mitglieder einer fröhlichen Tafelrunde in den wesentlichen Zügen ihres Charakters musikalisch abzeichnend. So ist in Dohnányis Zyklus mancher sehr eigenartige Zug verborgen und die Serie seiner Stücke erhält somit etwas stark und bedeutsam hervortretendes Persönliches, was den Wert dieser musikalischen Skizzensammlung gar wesentlich erhöht. Wie schon bei früherer Gelegenheit ist anch in diesem Falle des Komponisten sehr klare, auf harmonisch übersichtliche und auf musikalisch- nnd ideell logische Gründe gestützte Schreibweise sehr zu loben; ferner beweisen die Stücke anch, dass Dohnányi keineswegs zu den vielen heute in Mode gekommenen Verleugnern der Melodie gehört, sondern der Entwickelnng der schön geschwungenen melodischen Linie seine ganz besondere Aufmerksamkeit zuteil werden lässt. Wo sich dies und jenes vorübergehend einmal etwas eigenartig, ja barok anlässt, ist es eben sehr leicht aus der Charakteristik oder einem speziellen dichterischen Momente heraus zu erklären. Die Stücke des Dohnányi'schen „Winterreigens" sind so schwer nicht, als dass sie nicht schon auch von Spielern mittlerer, aber solider Technik in Angriff genommen werden könnten. Jedenfalls dürften sie anregend auf Spieler und Hörer wirken, weil sie dnrch das unmittelbare Leben und Empfinden im Komponisten selbst angeregt wurden.

Paul Klengel, op. 87. Vier Stücke für Pianoforte.
Emil Sauer: Prélude passioné.
Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Die vier Klavierstücke von Panl Klengel seien für den Unterricht auf der oberen Mittelstufe recht angelegentlich empfohlen. Sie bieten im Salongewande liebenswürdige, fein abgetönte Stimmungsmusik, sind interessant in Harmonik und Rhythmik und von äusserst klangvollem, vornehmem Klaviersatze. Als Vortragsstücke höherer Ordnnng werden sie gewiss gute Dienste tnn.

Emil Sauer's Prélnde passioné (aus der Modernen Suite) ist eine vortreffliche Staccatostudie für grosses Akkordspiel und entspricht inhaltlich völlig dem Untertitel „combattimento ostinato", stellt sich also zugleich als eine charakteristische Skizze in Annäherung an musikprogrammatische Vorlagen dar. Das Prälndium ist zur Uebung (für sehr vorgeschrittene Spieler) wie zum Konzertvortrag in gleicher Weise geschaffen.

Ludwig Schytte: Nordische Lieder für Klavier.
Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Ludwig Schytte hat in Obigem eine Sammlung von zwanzig Liedern nordischer Komponisten wie Lange-Müller, Kjernlf, Lasson, Heise, Grieg, Svendsen n. a. in geschickter nnd klangvoller Weise für den zweihändigen Klaviervortrag bearbeitet nnd bietet damit zugleich eine willkommene Blumenlese dänischer, norwegischer und schwedischer Lyrik. Schyttes ausgesprochenes Talent für nobeln, effektvollen und dabei doch einfachen Klaviersatz wurde gerade in d. Bl. des öfteren nachdrücklich betont und anerkannt und bewährt sich anch hier wieder. Sämtliche Stücke sind schon Spielern mit bescheidener Technik zugänglich und so vortrefflich gearbeitet, dass sie sich wie Originalkompositionen ausnehmen und ihre wahre Herknnft so gnt wie gar nicht empfinden machen. Man wird viel Frende daran haben.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Mittelstnfe.

A. Meyer-Olbersleben, op. 39. No. 1. „Im süssen Maien". Pr. M. 1,—
Robert Forberg, Leipzig.

Jul. Tausch, op. 22. No. 4. „Impromptn". Pr. M. 1,—
A. Bock, Dresden.

G. Lazarus, op. 43. „Vier Fantasiestücke". No. 1. „Walzer". Pr. M. 1,—
Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Ed. Zillmann, op. 46. „Von der Heimat Hochland". Pr. M. 1,30
C. F. W. Siegel's Musikhandlung, Leipzig.

Vereine.

Die **Musik-Sektion des A. D. L. V.** hat auf ihrer zu Pfingsten in Mainz stattgehabten Generalversammlung beschlossen, den Klavier-Lehrer fortan nicht mehr als Vereinsorgan zu betrachten. Diese

Resolution nötigt mich, das Verhältnis des Klavier-Lehrers zur Musik-Sektion hier in Kürze darzulegen. Schon der Begründer des Blattes, Prof. Breslaur, stand der aus kleinsten Anfängen hervorgegangenen Vereinigung von vornherein sympathisch gegenüber und suchte sie durch Veröffentlichung ihrer Bestrebungen in den Spalten seiner Zeitschrift nach Kräften zu unterstützen. Der Klavier-Lehrer wurde infolgedessen satzungsmässig zum offiziellen Vereinsorgan bestimmt. Als ich nach dem Tode meines hochverehrten Vorgängers die Redaktion übernahm, begrüsste ich es mit besonderer Freude, an dieser Stelle die Interessen einer Genossenschaft von Kolleginnen vertreten zu können; nachdem ich nähere Fühlung mit der Berliner Ortsgruppe gewonnen hatte und 1901 in den Hauptvorstand eingetreten war, beschloss ich, mich mit allen mir zu Gebote stehenden Kräften in den Dienst dieser Vereinigung zu stellen, von der ich eine Hebung des ganzen Musiklehrerinnenstandes erhoffte. Da mich der Verlag des Klavier-Lehrers in bereitwilligster Weise durch Arbeitsleistungen und pekuniäre Mittel unterstützte, gelang es mir auch in der Tat, den Zwecken und Zielen der Musik-Sektion wesentliche Förderung zuteil werden zu lassen. Alle von ihr beschlossenen Aufgaben und angestrebten Reformen: Einführung einer staatlichen Prüfung, Regelung der Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht, Propaganda zur Ausdehnung der Vereinigung u.a. wurden vermittelst des Klavier-Lehrer und einer sich daran anschliessenden umfangreichen Drucksachenversendung und Korrespondenz in weiteste Kreise getragen. Es unterliegt somit keinem Zweifel, dass der ausserordentliche Aufschwung, den die Musik-Sektion im Zeitraum von fünf Jahren nahm, (Anwachsen von 14 Ortsgruppen mit ca. 450 Mitgliedern auf 43 Gruppen mit ca. 1600 Mitgliedern), das Ansehen und die Bedeutung, die sie gewann, in erster Linie der direkten und indirekten Wirksamkeit des Klavier-Lehrer zu verdanken sind. Um indessen den inneren Angelegenheiten der Vereinigung noch mehr Raum zu gewähren, als es in den Spalten des Klavier-Lehrers möglich war, stellten wir vom Sommer 1903 ab der Musik-Sektion ein besonderes „Mitteilungsblatt" gratis zur Verfügung. Es erschien den jeweiligen Bedürfnissen nachkommend in einer Auflage, die der Gesamtzahl der Mitglieder entsprach. Dieses Unternehmen wurde von vielen Seiten dankbar begrüsst.

Leider wurde mir die Freude an den offenbaren Erfolgen meiner Bemühungen für die Sektion getrübt durch eine Partei, die sich im Laufe der letzten Jahre bildete, um sich den von mir verfolgten Tendenzen hemmend entgegenzustellen.

Meine Hoffnung auf baldigen Ausgleich der Meinungsverschiedenheiten erwies sich als irrig; ich erkannte schliesslich, dass mein Weiterarbeiten im Vorstande der Sektion zurzeit nutzlos war und sprach daher im Frühjahre 1906 meinen Rücktritt aus dem Vorstande in einem offiziellen Schreiben aus, das meine literarische Tätigkeit für die Sektion, deren Mitglied ich blieb, in keiner Weise berührte oder in Frage stellte.

Einige Zeit darauf erhielt ich durch die erste Vorsitzende der Sektion folgende Mitteilung:

„Durch die Niederlegung ihres Vorstandsamtes setzen wir voraus, dass die „zwanglosen Mitteilungen" eingehen und teilen Ihnen deshalb mit, dass der Vorstand beschlossen hat, ein „Monatsblatt" herauszugeben. Dasselbe soll, wie die „zwanglosen Mitteilungen", die Mitglieder stets auf dem Laufenden halten. Das erste Blatt erscheint am 15. Juni."

Dieses Schreiben erhielt ich am 11. Juni 1906; das neue Unternehmen war also fix und fertig, ehe mir irgend eine Benachrichtigung zuging.

Meine Antwort lautete:

„Es ist meinerseits dem Vorstande keine offizielle Erklärung über das Einstellen der von mir herausgegebenen „zwanglosen Mitteilungen" zugegangen, andererseits ist vom Vorstande weder eine offizielle noch eine private Anfrage an mich gerichtet, ob ich die „Mitteilungen" einstelle.

Der Vorstand ist also mit Uebergehung jeglicher üblichen Form und ohne jede Berechtigung über eine Sache hinweggegangen, zu der ich auf der General-Versammlung 1905 in Bremen die öffentliche Erklärung abgab, dass

„das Fortbestehen der „Mitteilungen" gesichert sei."

Ich stelle hiermit diese Tatsache fest, erkläre ferner, dass ich auf Befragen stets mit Klarlegung des Tatbestandes antworte."

Nach diesem Vorgehen des Vorstandes war ich auf weitere Massnahmen gefasst; sie blieben denn auch nicht aus. Schon 3 Tage nach dem offiziellen Schluss der diesjährigen General-Versammlung in Mainz hatte ich folgendes Schreiben von Frl. Hundoegger-Hannover in Händen:

An die Redaktion des Klavier-Lehrers,
z. H. von Frl. Morsch, Berlin.

Hannover, 25. 5. 07.

Sehr geehrtes Frl. Morsch!

Im Auftrage des Vorstandes der Musik-Sektion teile ich Ihnen mit, dass der Beschluss der General-Versammlung zu Mainz dahin lautete, den Klavier-Lehrer von nun ab nicht mehr als Vereinsorgan zu betrachten und den betr. Passus der Satzungen entsprechend zu ändern.

Gleichzeitig gestatte ich mir die Anfrage: Zu welchem jährlichen Preise Sie der Musik-Sektion ihre bisherige Annonce auf der oberen Hälfte der inneren Umschlagsseite, vorbehaltlich der Vergrösserung des Verbandes und des

Anwachsens seiner Ortsgruppen zusichern würden.

Ihrer gefl. Antwort entgegensehend
Hochachtungsvoll
Agnes Hundoegger,
II. Schriftführerin.

Meine Antwort ging an die Adresse der I. Vorsitzenden, Fräul. Sophie Henkel, Frankfurt a. M.:

Berlin, den 8. Juni 1907.

An die I. Vorsitzende der Musik-Sektion.

Sehr geehrtes Fräulein Henkel!

Von Frl. Hundoegger erhielt ich ein vom 25. Mai datiertes Schreiben, in welchem sie mir im Auftrage des Vorstandes mitteilt, die General-Versammlung habe beschlossen, den Klavier-Lehrer von nun an nicht mehr als Vereinsorgan zu betrachten. Das Faktum konnte mich nach allem Vorangegangenen nicht mehr überraschen, wohl aber die Form und das Vorgehen des Vorstandes in dieser Angelegenheit. Erstere bringt kein Wort der Begründung, geschweige denn des Dankes, wie es die einfachste Höflichkeit vorzuschreiben pflegt, wenn man nach länger wie 10jähriger entgegengenommener Arbeit, verbunden mit grossen Opfern von Zeit, Kraft und pekuniären Mitteln, Förderung seiner Interessen empfangen hat. Bezüglich des zweiten Punktes hat sich der Vorstand durch seinen Antrag auf der General-Versammlung einer doppelten Verletzung des Vereinsgesetzes schuldig gemacht. Satzungsänderungen gehören nach dem Sektionsstatut auf die Tagesordnung und sind drei Monate vorher einzureichen, sie unterliegen der Beschlussfassung der Delegierten, aber nicht der zufällig anwesenden Mitglieder in einer Versammlung. Ueber beide Gesetze ist der Vorstand hinweggegangen, die Tatsache sei hiermit festgelegt.

Auf die weitere Anfrage von Frl. Hundoegger habe ich im Auftrage des Verlages zu erwidern, dass die ständige Veröffentlichung des Gruppenverzeichnisses auf seine eigene Initiative zur Förderung der Interessen und der Ausbreitung der Sektion lediglich in seiner Eigenschaft als Vereinsorgan erfolgte. Käuflich ist der Raum nicht.

Hochachtungsvoll
Anna Morsch.

Ich beschränke mich auf die Feststellung obiger Tatsachen, sie mögen für sich selber sprechen.

Anna Morsch.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt aus dem Verlage ***Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart:*** *„Naumann's Illustrierte Musikgeschichte", zweite gänzlich neubearbeitete Auflage herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz, bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5–6, Mittwochs u. Sonnabends 11–1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8–10 u. 2–3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — Elementarklassen.

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.

Kurse:
- von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.**
- von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.

Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.

Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.

Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den

Direktor: Professor **Ph. Schmitt**, Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.

Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3–5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.

Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.

Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W., Fasanenstr. 69.
Lektion 3,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Ansbacherstrasse 33.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Eingang Genthinerstr.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Musikschule
und
Seminar
Anna Hesse.
Gegründet 1882.
Erfurt, Schillerstrasse 27.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang
für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnitzstr. 22 I.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Theoretisch-methodische Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. **Prospekte gratis.**

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111, Gartenhaus, fünf Etagen.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: **Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Methodik u. Pädagogik** — musikal. **Akustik** (experimentell) — **Musikdiktat u. Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes** u. s. w.
Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
— Jedes Fach kann **einzeln** belegt werden. —
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Populärer Unterrichtskursus in der **musikal. Akustik** (experimentell, mit Lichtbildern) im Saale der Anstalt (alle 14 Tage 1 Stunde). Preis: monatl. 2 M., jährl. 20 M.
Tonentstehung, Tonhöhe, Tonstärke, Klangfarbe. Die verschiedenen Tonquellen (Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente; das Harmonium; die Pfeifen der Orgel; das menschliche Stimmorgan). Anatomie des Ohres. Bildung des natürlichen, pythagoräischen u. temperierten Tonsystems. Consonante und dissonante Intervalle u. s. w.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Veit'sches Conservatorium
Gegründet 1874.
part., I, II u. III Tr. **Berlin S., Luisenufer 43,** part., I, II u. III Tr.
verbunden mit Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen und Elementarschule für alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Lehrkräfte ersten Ranges. Prospecte, alle Bedingungen u. Lehrerverzeichnis enth., gratis durch den **Director E. A. Veit.**

Unterrichtsvermittlung der Musikgruppe Berlin (Allg. D. L.-V.)
empfiehlt kostenlos vorzüglich ausgebildete Lehrerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie etc. Nähere Auskunft erteilt Frau **Helene Burghausen-Leubuscher, Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43,** Montags $8^1/_2$—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. **Sprachkenntnisse.**

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen.
Unterrichtsvermittlung.
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen für Klavier, Gesang, **Violine, Theorie** durch die Leiterin der Unterrichtsvermittlung:
Frl. **Hedwig Wilsnach, W. 50, Regensburgerstr. 27.** Sprechst.: **Mittwoch 3—4 Uhr.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., **Ansbacherstr. 37.**
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., **Ansbacherstrasse 37.**
Druck: J. S. Preuss. Berlin S.W., **Kommandantenstr. 14.**

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen,

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Stimme und Sprache.

Eine didaktische Studie

von

Nana Weber-Bell.

Was ist die Stimme?

Die Stimme ist eine einfache Lautäusserung, und diese ist gleichbedeutend mit Ton. Der Lautäusserung geht jedoch eine Ursache voran. Sie deutet auf ein Tönendes, ein Etwas, das zum Tönen gebracht worden ist, somit deutet sie auf eine Ursache, während das Tönen selbst Wirkung ist. Letzteres ist Aeusseres, also Körperliches, ersteres ist Inneres, d. h. Seelisches. So ist auch der Ton lediglich ein Produkt unserer Seele.

Wie die musikalischen und Naturtöne, so sind auch die Sprechtöne in doppelter Weise zu deuten: erstens von seiten der mechanischen Kausalität, zweitens seitens der innern Ursache, welche identisch ist mit der innern Wirkung.

Weder die Grammatik noch die Kunst, darunter wir den Gesang verstehen, kann die Aufgabe umgehen, zuerst die Sprache als Laute in ihrer äussern Ursächlichkeit zu erklären, ihre Entstehung durch die Sprachorgane: „die Lautlehre" und ferner die innern Ursachen zu deuten, welche gleichzeitig die innere Wirkung im Hörenden wird, die der Sprachforscher „Bedeutungslehre" nennt.

Die Stimme ist also ein Tönendes und, wie die Sprache, ein Doppelwesen, das schon dem Urmenschen eigen war. „Die Seele und ihre Entwicklung", sagt Steinthal, „ist heute und immer dieselbe, sie bleibt immer das Erste, das wahrhaft Tätige und Regierende."

Jeder Lautäusserung geht eine Seelenerregung voraus durch die Wahrnehmung. Diese als leibliche Erregung gelangt vermittels der Nerven und des Zentralorgans zur Seele, welche alles, was die Sinnlichkeit der Seele als Erkenntnisse gibt, alles Sinnliche, dessen die Seele bewusst wird, aufnimmt als Gefühl oder Empfindung.

Die erste Aeusserung des Seelenlebens liegt im Gefühl, während die Empfindung rein physischer Natur ist. Ersteres ist wie das Denken und Wollen an das intakte Bestehen der ganglienreichen Zentralorgane gebunden, letztere hängt von den Sinnesorganen ab. Die psychischen Wahrnehmungen äusserer Eindrücke vermitteln die

von den Sinneswerkzeugen und sensiblen Organen herkommenden Nervenfasern, welche mit den nervösen Zentralorganen in Verbindung stehen. Während das Gefühl nur einen subjektiven Zustand andeutet, gewährt die Sinneserregung Erkenntnis eines Aeussern, das sich allmählich zur geistigen oder ideellen Konstruktion einer Aussenwelt entwickelt. Der Unterschied zwischen Gefühl und Empfindung findet seine Begründung in der physiologischen Organisation.

Dinge können nun allerdings nicht empfunden werden, sondern man hat eine Anschauung von den Dingen. Die Anschauung von einem Ding ist der Komplex der gesamten Empfindungserkenntnisse, die wir von diesem Ding haben. Wir sehen z. B. Farbe und Form einer Glocke, wir fühlen ihre Härte, ihre Schwere durch den Gefühlssinn (Tastsinn), das Gehör lehrt uns ihren Klang. Alle diese Empfindungserkenntnisse liefern zusammen die Anschauung. Dagegen wird der Psychologe, wenn er sich allgemein ausdrücken will, Farben und Töne usw. empfinden. „Während die Empfindung, weil sie ihre Erkenntnisse durch vereinzelte Organe gibt, analytisch verfährt, ist die Anschauung eine Synthesis, die durch die Einheit der Seele gegeben ist. In der Anschauung oder auch Wahrnehmung liegt immer eine Mannigfaltigkeit, während das Einfache bloss empfunden wird.“ (Steinthal.)

Die Wahrnehmung ist demnach Synthesis des mannigfach Empfundenen und Gefühlten, eine Einheit vieler Empfindungserkenntnisse, aber noch nicht bewusstvolle Tätigkeit des Zusammenfassens.

In dieser Anschauung oder Wahrnehmung schafft die Seele den Laut, das Körperliche, mit dem sie sich verbindet.

Wenn wir gesagt haben, die Seele und ihre Entwicklung sei heute und immer dieselbe, so muss, entgegen Herbart, der nur in der höhern Organisation des Leibes den Menschen vom Tiere unterscheidet, während die Seele zu einer Art gehöre (Herbart, Psychologie § 130), erwidert werden, dass ein höher organisierter Leib auch eine höher entwickelte Seele voraussetzt. Hier ein kleiner Beweis: Hunde, Bären, Affen, auch Pferde sind, im Vollbesitz ihrer Sinne, sehr gelehrig; sie lernen tanzen u. a. m. und bilden nicht selten den Anziehungspunkt der Zirkusse. Die hierzu nötige Dressur ist ganz nebensächlich.

Wenn nun aber ein blind- und taubgeborenes Kind schreiben lernt, sich alle Fähigkeiten eines mit Gehör- und Gesichtssinn ausgerüsteten Menschen aneignet und Lehrerin an einer Blindenanstalt wird, wo liegt hier Herbart's Unterschied? Blind und taub zugleich, besitzt diese Unglückliche sogar weniger als der tierische Leib, dafür aber eine menschliche Seele. Wenn das Tier nicht sprechen kann, was entschieden auf einen physischen Mangel hinweist, so ist dieser nicht in den Sprachwerkzeugen, sondern in der Bildung des Ohres zu suchen, das keine Empfindungen für Artikulationsunterschiede hat.

Ohne tiefer in Einzelheiten der Sprachforschung einzudringen, kommen wir wieder zurück auf den Ton, das Körperliche, mit dem sich die Wahrnehmung verknüpft und erst dann zur bewusstvollen Tätigkeit des Zusammenfassens wird: es ist das Bewusstsein, und mit diesem Bewusstsein des Bewussten oder Selbstbewusstsein bricht die Quelle der Sprache hervor, die Seele wird zum Geist. Die Sprache ist die Tätigkeit der Seele, sich in Geist, bewusstes Selbstbewusstsein umzusetzen, die anschauende Seele wird denkender Geist.

Die Sprache ist also weder eine reine geistige Tätigkeit, noch eine rein physische, sondern beide sind eng aneinander geknüpft.

Die Erklärung der mechanischen Kausalität, der Entstehung der Laute durch die Sprachorgane und die Verbindung der theoretischen Seelentätigkeiten mit Bewegungen, gehen Hand in Hand. Jene Erscheinungen, welche man als Association und Reflexion von Vorstellung oder Empfindung und Bewegung bezeichnet und ihre eminente Wichtigkeit für die Lautlehre wie für die innere Sprachform — Hauptfaktoren, ohne die eine Kunst des Gesanges nicht denkbar ist — sollen, wenn auch nur in knapper Form, näher betrachtet werden.

Diejenigen Tatsachen, welche für unsern Zweck ein ganz besonderes Interesse haben dürften, entlehnen wir J. Müllers berühmtem Werke: Handbuch der Physiologie des Menschen.

„Mit dem Namen Association bezeichnet man die Erscheinung, dass etwas Empfundenes oder Gefühltes oder Gedachtes, welches mit einem andern Seelenerzeugnis in irgend eine Verbindung gesetzt war (weil sie gleichzeitig oder dicht nacheinander statthatten, oder weil beide eine gewisse Aehnlichkeit oder eine andere innere oder äussere Beziehung zeigen),

durch seine Reproduktion bewirkt, dass auch das andere zugleich mitproduziert wird; oder dass eine Bewegung zugleich noch eine andere erzeugt, sei es aus Ungeschicklichkeit oder Gewohnheit; oder dass ein Gedachtes und eine Bewegung sich gegenseitig hervorrufen, und zwar ohne Willen und bewusste Absicht.

Unter Reflexionen versteht man die Erscheinung, dass eine Nervenerregung, die zum Gehirn oder Rückenmark geleitet worden ist, daselbst nicht endet, sondern von da aus auf andere Nerven übergeht. Reflexion ist also z. B. Uebertragung der Erregung eines Empfindungsnerven vermittels des Gehirns auf einen Bewegungsnerven. Sie tut sich dadurch kund, dass auf gewisse Empfindungen oder Bewegungen nach dem Gesetze der Nervenmechanik unausbleiblich noch eine andere Bewegung erfolgt. Diese Uebertragung geschieht allemal ohne Absicht, oft gegen die Absicht, nach blossen Naturgesetzen." — Die Association geschieht zwar ursprünglich auch bewusstlos, kann aber durch Absicht ebenso wohl entwickelt wie aufgehoben werden; sie ist nicht unvermeidlich, sondern kann durch Zufall und Absicht erzeugt und gestört werden. Associationen sind oft nur üble Angewohnheiten, welche bei höherer Bildung nicht vorkommen. So bewegt der Ungebildete immer Massen von Nerven oder Gliedern, während der Gebildete gelernt hat, nur das jedesmal notwendige Glied zu bewegen. Die Associationen sind teils nützlich und zweckmässig, teils unnütz und zweckwidrig; erstere hat man sich anzueignen, von letzterer sich loszumachen. Das Klavierspiel und jedes geschickt geübte Handwerk liefert Beispiele von abgewöhnter und angelernter Association, von isolierter und kombinierter Seelenerregung, die zur zweiten Natur geworden ist. (Steinthal.)

Ueber die Verbindung und Uebertragung eines Gedachten, Vorgestellten mit und auf eine Bewegung schreibt J. Müller (a. a. O. II, S. 89): „Gewisse Gruppen der Muskeln des animalischen Systems sind beständig in einer Disposition zu unwillkürlichen Bewegungen, wegen der Leichtigkeit der Affektion ihrer Nerven, oder vielmehr der Reizbarkeit ihrer Hirnteile, von welchen sie entspringen. In diesem Falle befinden sich alle respiratorischen Nerven, den Nervus facialis eingeschlossen. . . . Die Zustände der Seele können die Entladung des Nervenprinzips nach den Atemmuskeln bedingen. Jeder schnelle Uebergang in den Zuständen der Seele ist imstande, eine Entladung nach diesen Nerven von der Medulla oblongata aus zu bewirken. Das Sensorium wirkt hier gerade so wie der einzelne Nerv, in dem jede schnelle Veränderung eines Zustandes, auf was immer für eine Art, das Nervenprinzip in Tätigkeit versetzt. Hiernach ist es zu beurteilen, dass selbst ohne alle Leidenschaft ein so schneller Uebergang des Vorstellung, wie er bei dem Eindruck des Lächerlichen stattfindet, jene Entladung bewirkt, die sich dann in den Gesichtsmuskeln und Atemmuskeln äussert usw."

„Hieraus ist zu ersehen, dass Vorstellungen einer Bewegung absichtslos die wirkliche Ausführung der vorgestellten Bewegung erzeugen; sie erzeugen ferner Gefühle, welche das wirkliche Vorhandensein des vorgestellten Dinges oder Vorganges, erzeugen würde, und diese bloss durch Vorstellung verursachten Gefühle erzeugen, ebenso wie die auf die Wirklichkeit begründeten Gefühle, neue Bewegungen. . . . Die Wirkung einer Vorstellung auf Bewegung erfolgt noch leichter, als auf die Sinne. 1) Der Entschluss zu einer Bewegung setzt die ihr entsprechenden Hirnfasern in Tätigkeit, und sie wird ausgeführt, inwieweit es durch das System der Cerebro-Spinalnerven geschehen kann." (Dies sind nämlich die Nerven der willkürlichen Bewegungen.) 2) „Die Vorstellung einer Bewegung bewirkt einen Strom nach dem Organ der Bewegung und führt sie ohne Willen aus." (II, S. 104): „Die Verkettung der Vorstellungen und Bewegungen kann so innig werden, wie die der Vorstellungen unter sich, und hier ist es in der Tat der Fall, dass, wenn eine Vorstellung und Bewegung oft verbunden gewesen sind, die letztere sich oft unwillkürlich zu der ersteren gesellt. Ueberhaupt je häufiger Vorstellungen und Bewegungen willkürlich zusammen vorkommen, um so leichter werden letztere bei dem Anstoss der ersteren, mehr durch Vorstellung als durch Willen bestimmt, oder dem Einfluss des Willens entzogen. Die Verkettung der Vorstellungen und Bewegungen scheint darauf hinzudeuten, dass bei jeder Vorstellung eine Bewegungstendenz in oder nach dem Apparate ihrer Darstellung durch Bewegung entsteht, eine Tendenz zu Bewegungen, die durch Uebung und Gewöhnung einen solchen Grad der Leichtigkeit erhält, dass die in gewöhnlichen Fällen blosse Disposition jedesmal in Aktion tritt." **(Fortsetzung folgt.)**

Die deutsche Klaviermusik seit Liszt.

Von

Dr. Walter Niemann.

(Schluss.)

Drum kein Klagelied; wir haben keine Ursache über die Unfruchtbarkeit unserer Zeit zu jammern. Tun wir lieber etwas für unsere schaffenden Zeitgenossen, sehen wir lieber zu, die verloren gegangene gute Hausmusik wieder zu erobern, damit stützen wir ja in erster Linie unsere deutschen Klavierkomponisten, die ihre Schöpfungen sonst umsonst herausgeben. Es ist ja ein offenes Geheimnis, dass es dem deutschen Musikverlag mit wenigen Ausnahmen herzlich schlecht geht, dass es für den aufstrebenden jüngeren deutschen Tondichter nicht nur schwierig, sondern — wenn er nicht Mitglied des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" ist, der ja freilich in der Anlage seiner Festlichkeiten der Klaviermusik keinen rechten Raum gönnen kann — geradezu unmöglich ist, seine Klavierwerke ohne eine Schar Empfehlungen oder aus persönlichen, d. h. oft — zahlenden Rücksichten zu verlegen und bekannt zu machen. Aber so war es ja stets bei uns, so wird es auch stets bei uns bleiben: zu Lebzeiten wird ein Kleinmeister — und dieser wird ein Klavierkomponist in den meisten Fällen sein — nie gewürdigt. Erst in der Zeit der Nachrufe pflegt bei uns das Gute an ihm plötzlich „entdeckt" zu werden.

Nun fragen wir uns aber einmal: hat die deutsche Klaviermusik seit Liszt heute eine künstlerische Blütezeit erreicht oder nicht? Da müssen wir denn freilich ehrlich sagen: bei aller beglückenden Erkenntnis, wie reichlich und freudig die Mehrzahl unserer zeitgenössischen Komponisten die Klaviermusik mit Gaben bedenkt: Nein. Die Blüte der Klaviermusik in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts war das Zeitalter der Romantik. Warum? Weil ihre Schöpfungen vom Instrumente ausgingen, weil ihre hervorragendsten Tondichter zugleich hervorragende Klavierspieler waren und als Komponisten für dies Instrument unbewusst von seinen Mitteln und Fertigkeiten auf's vollendetste Gebrauch machten, die Grenzen seiner Ausdrucksmöglichkeiten allzeit beachteten, seine besonderen Eigenheiten und Schönheiten in das hellste Licht zu setzen wussten.

Es klingt seltsam: nach dem Tode des grössten Beherrschers des Klaviers und grössten Komponisten der Neuzeit für dieses Instrument ist die goldne Zeit deutscher Klavierkomposition allmählich dahingegangen. In der Romantik hatte sie sich nahezu erschöpft, mit Liszt den strahlenden, technisch vorläufig unübersteigbaren Gipfel erreicht. Die „Neudeutschen" siegten, aber es war ein schwerer Sieg und die Ruhe erwünscht. Nun handelte es sich nur noch darum, das Uebernommene sich zu eigen zu machen, weiter auszubauen, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erfinden.

Bei allem Reichtum, der sich da, wie wir sahen, doch noch entfaltete und üppige Blüten aller Arten, Formen und Farben trieb, dürfen wir nun aber ein wichtiges Moment nicht vergessen, das der gesamten Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein scharfgeprägtes Gesicht gab: die Geburt des Nationalen in der Musik. Frankreich, England, Italien, ganz besonders erfolgreich aber Skandinavien und Russland meldeten sich mit ihrem unerschöpflich reichen Schatz an Volksmusik in Lied und Tanz, deren jugendfrische Säfte sie eifrig und mit so wundervollen Erfolgen ihrer eigenen Kunstmusik zuführten; die technische Bildung holte man sich zumeist bei der deutschen Klassik und Romantik in ihrem eigenen Lande.

Ein andermal werden wir diese grossartige Bewegung auch in der neueren ausländischen Klaviermusik zu betrachten haben. Gerade hier war diese kunstgeschichtliche, völkische Revolution überaus folgenschwer, läuft doch Deutschland heute tatsächlich Gefahr, vor der überreichen Entwicklung ausländischer, auf nationalen Grundsätzen bauender Klaviermusik stark zurückzutreten.

Ich brauche ja nur einige bedeutende Namen zu nennen, um sofort auf die Bedeutung und — das wichtigste — den wirklichen und, wie bei den stammverwandten, germanischen Volksstämmen, höchst segensreichen inhaltlichen und formellen Einfluss der nationalen, ausserdeutschen Klaviermusik aufmerksam zu machen. In Dänemark der alte Hartmann, Gade und Lange-Müller, in Schweden Norman, Sjögren, Peterson-Berger, Stenhammar und Alfvén, in Norwegen das strahlende Haupt aller Skandinavier, Edw. Grieg und der heroisch-ossianische Sinding, in Finland Sibelius, in Russland die grossen Meister Rubinstein, Tschaikowsky und Rimsky-Korsakoff, denen bis zur Gegenwart eine überreiche Schar kleinerer und meist überaus eigenartiger Talente gefolgt sind, die nach dem Vorgange der fünf „Novatoren" eine bewusste Pflege des Nationalen betreiben, in Italien Sgambati, Bossi, Longo und gar manche kleinere Sterne, in Frankreich eine staunenswert reiche Entwicklung vom nun greisen, die guten französischen Eigenschaften mit vollendeter deutscher Schulung vereinenden Saint-Saëns zum musikalischen, an Eigenart und Kühnheit ohne gleichen dastehenden, in Farbe und Stimmung schwelgenden Neuimpressionismus Claude Debussys, in England nach merkwürdig langer Herrschaft einer Nachblüte Mendelssohn-Schumann'scher Romantik von Bennett zu Mackenzie der Anbruch einer neuen hoffnungs-

reichen Zeit in Elgar und den Berlioz-Liszt-Straussianischen „Jungen", ja selbst in Spanien (Granados) und Portugal (Vianna da Motta in Berlin) ein schönes Streben auf dem Felde der Klavierkomposition.

Deutschlands neudeutsche Kämpfe und Siege betrafen in erster Linie das Musikdrama und die symphonische Dichtung. Kein Wunder, wenn sich die Folgen derselben auch in der Klaviermusik bis heute geltend machten, die Technik und den Geist der Klavierkomposition, der nun einmal das nicht aus dem Charakter des Instruments geborene, Orchestrale widerstrebt, zum guten Teile bei aller Bereicherung an Farbe, Stimmung und dramatischer Haltung ungünstig beeinflussten. Hier wurde uns das Ausland sofort ein böser Feind. Gerade seine Klaviermusik betonte von Anfang an das echt Klaviermässige, wusste das mit der ganzen bezaubernden Frische des Neuen wirkende Nationale, Volkstümliche damit sogleich auf prächtige Weise zu verbinden. Seine Klaviermusik hat Stil, und das kann man beides von der zeitgenössischen deutschen zum beklagenswert grossen Teile nicht mehr sagen. Wer hat mit den einfachsten, aber immer klaviermässigsten Mitteln so viel Eigenartiges und Poetisches gesagt, wie Grieg in seinem A-moll-Konzert und dem duftigen Blütenkranze seiner zahlreichen musikalischen Volks- und Genreszenen, wer echte dänische Natur, dänisches Volkstum musikalisch so treu und fein geschildert und abgemalt wie Hartmann oder der allzu sehr in Mendelssohn untergetauchte Gade, wer hat von uns Heutigen Konzerte geschaffen, die in so überwältigender Weise nationales Empfinden mit genial getroffenem, gerade dieser Kunstform unentbehrlichen Stil vereinen, wie Rubinstein und Tschaikowsky, wer wurzelt bei uns so stark in dem eigenen Volk, ja der eignen Heimatsstadt wie Debussy, wer vereint die guten musikalischen Eigenschaften des eignen Volkes so mit gediegener Kunstschulung wie Sgambati, Bossi und Longo in ihrer Klaviermusik?

Drum heisst es keine Ausländerei treiben, sondern nur die deutschen Klavierkomponisten auf Entwicklungsstufen in der neueren Klaviermusik des Auslands aufmerksam machen, aus deren reichen Früchten sie für ihr eigenes Schaffen die schönsten und segensreichsten Anregungen schöpfen können. Die ausländische Klaviermusik seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wollen wir ein andermal gelegentlich betrachten, wir mussten ihre Entwicklung aber in allergrössesten, knappsten Zügen schon bei dieser Gelegenheit einmal rasch überblicken, um ein richtiges Verhältnis zur Entwicklung der deutschen Klaviermusik zu gewinnen.

Was ihr fehlt, um eine zweite Blüte zu erreichen, kann man nur mit schwerer Sorge um die Zukunft wünschen: ein weiter, genügender Abnehmerkreis. Die ungeheure Fülle von Veröffentlichungen erstickt das Gute nur zu oft, und solange die Musikbildungsanstalten nicht dem guten Neuen williger ihre Pforten öffnen, solange die deutsche Hausmusik nicht den vornehmsten Absatzmarkt für das schöne Neue der Gegenwart in der Klavierkomposition bildet, wie es zur Zeit der Romantiker der Fall war, solange müssen wir uns bescheiden und an dem unter diesen Verhältnissen immer noch staunenswert reichen Neuen der zeitgenössischen deutschen Klavierkomposition uns freuen lernen. Wir vertrauen auch hier auf den Idealismus und die gesunde Kraft des deutschen Volkes. Wir alle aber wollen, soweit wir musikalisch sind, mithelfen, dass der guten deutschen Klaviermusik auch im Zeitalter der Technik, der Klavierspielapparate und geschäftlichen Ausbeutung aller Kunst in unsrem eigenen Heim kein Ende werde.

Das walte Apollo und die holde Frau Musica!

Der Musik-Unterricht
an den Lehrerinnen-Seminaren im Königreich Sachsen.

Von

Hugo Löbmann.

(Schluss.)

Für die den Organismus einseitig belastende Geistesarbeit wäre gerade in einem geordnet betriebenen Gesangunterricht ein besonders geeignetes Gegenmittel geschaffen. Dieses „Turnen" der anderen Geisteshälfte würde wohltätig die Spannung der Gehirn-Nerven auslösen und ihre Fäden an eine Welt im jungen Mädchen knüpfen, die gerade in diesem Geschlechte besonders stark ausgeprägt ist: die Gefühlswelt.

Und das Streben der weiblichen Natur nach einer schönheitsvollen Darstellung des Innenlebens, nach einer ästhetischen Projektion des Seelenlebens, gerade diese Richtung des weiblichen Genius fände in einem Musikbetriebe rechte Klärung und Förderung, der von der Stimmbildung als dem natürlichen Mittelpunkte ausgehend, zu einer musikästhetischen und musikhistorischen — Allgemeinbildung weiter schreitet.

Kein Wunder, wenn daher einsichtsvolle Fachkreise und gesetzgebende Körperschaften dieser Seite der modernen Frauenbewegung mehr Aufmerksamkeit widmen, als es bisher den Anschein hatte.

Allerdings ist nicht zu leugnen, dass die Aufwärtsbewegung in dieser ernsten Frage einen starken Gegendruck erleidet durch die noch vielfach gehegte Ansicht, als ob eine schöne, wirkungsvolle Stimme durchaus und zur Hauptsache ein Geschenk der unbewusst wirkenden Natur sei und sich in ihren „Leistungen“ nicht zum Massstabe einer geleisteten Denk- und Muskelarbeit nach ästhetischen Gesichtspunkten anwenden lasse.

Die wahre Bedeutung dieses recht geleiteten Sprach- und Gesang-Unterrichts liegt aber gerade in der von ihm bewirkten Einstellung des Denk- und Muskelempfindungslebens auf die Bewegungslinie des Seelenzustandes; also Einlenkung der gesamten Willensenergie auf die Darstellung der Idee des Musikalisch-Schönen.

Wir meinen, einen trefflicheren Prüfstein für die Tätigkeit des gesamten Menschen und Schülers kann es nicht geben, als einen so verstandenen Singunterricht, dessen methodisch-didaktische Beherrschung wohl mit unter die schwersten — aber auch unter die schönsten — Stücke der Lehrarbeit gehört.

Es ist gewiss kein Zufall, dass eine offen zu Tage tretende „Sonder-Einschätzung“ des Schulgesanges*) als Erziehungs- und Bildungsmittel zusammenfällt mit der Neuordnung der Musikausbildung im Lehrer-Seminare, die eine Erhöhung der Lehrervorbildung nach der singtechnischen Seite hin zur Hauptsache bedeutet

Bisher glaubte man — in Anlehnung an die Bedürfnisse vergangener Zeiten — die musikalische Seite der Seminar-Bildung für genügend gesichert, wenn man diesen Bildungsstätten im besten Falle tüchtige Kontrapunktisten, gewandte Orgelspieler, feinfühlige Violinkünstler und mehr oder weniger vollendete Virtuosen des Klaviers zuwies.

Aber es wurde keine Stimme laut, dass man dabei eigentlich die Hauptsache vergessen hatte: Lehrer für die mundtechnische Ausbildung des Lehrers in Sprache und Gesang auszuwählen und als Muster den Seminaristen hinzustellen.

Das kommt aber daher, dass man meint, wer sprechen kann, dass man ihn versteht, und singen kann, wenn man von ihm nur Töne hört — der habe das für die Volksschule notwendige Mass der Vorbildung zur Genüge erfasst. Aber Lunge, Kehle und Mund einerseits — und Ohr andrerseits verlangen ein weit gründlicheres Studium, wenn die Arbeit des Lehrers an seinen Schülern nicht fruchtlos bleiben, wenn die Mühe des Unterrichts nicht zu einem rauhen Eingriffe in das Organ des zu erziehenden Kindes umschlagen soll.

Es ist viel zu wenig erkannt, dass der Lehrer zu einer Hauptsache als Lehrer des Sprechens für seine Zöglinge zu betrachten ist.

An diesem Missverständnis krankt zu einem grossen Teile unser ganzes musikalisches Erziehungs-Wesen in der Volksschule, im Lehrer- und im Lehrerinnen-Seminare.

Was liesse sich bei einem planvollen, verständigen Ineinander-Arbeiten durch die einzelnen Klassen hindurch nicht Grosses und Herrliches für die Ton- und Gehörbildung erreichen?

Wohl steht im Seminare für Lehrer der Stimmbruch einer fortlaufenden Tonbildung hindernd im Wege. Aber — wie schon der rührige Oberlehrer Ernst Paul-Dresden in seinem „Lehrgang im Gesangunterrichte an Seminaren“ ganz richtig hervorhebt — diese Zeit kann und soll zu den notwendigsten musik-theoretischen Erörterungen verwendet werden. Auch kann während dieser Zeit die Ausbildung der Sprechwerkzeuge ungehinderten Fortgang nehmen. Und zudem ist die Zeit der wirklichen Krisis nicht so lang, als man oft glaubt.

Wie unglaublich wenig beachtet die Ausbildung der Zöglinge in der Aussprache der Muttersprache wird, erhellt die Tatsache, dass man bei Anstellung von Seminar-Musiklehrern in vielen Fällen gar nicht danach frägt, welche Garantien der Berufene als Sänger und Deklamator bietet. Das Mindestmass seiner diesbezüglichen Leistung in einer fremden Sprache dürfte ihn rettungslos „ungeeignet“ erscheinen lassen zum Lehrer z. B. des Französisch.

Man nimmt eben zu allermeist an: „Zur Erlernung einer fremden Sprache bedarf der Schüler eines Meisters der Aussprache. Das deutsch sprechen — lernt jeder normale Mensch von selber.“ — Wir aber müssen sagen: „Die Logik der Sprache allenfalls! Die Aesthetik der Aussprache — — — nie!“

Was haben doch die weiblichen Zöglinge der Seminare dem Manne gerade bezüglich der Stimmenlage viel voraus! Wieviele von der Natur gut veranlagte Mädchenstimmen kann man wahrnehmen, die geradezu nach ihrer Befreiung durch eine kunstverständige Behandlung rufen.

Dass die Welt dem weiblichen Geschlechte das grössere Mass von Herzlichkeit und seelischer Tiefe zuspricht, dürfte zu einem Teile mit auf der Tatsache beruhen, dass die Frauenstimme von Natur aus eine Klangfarbe besitzt, die ihrem Eindrucke nach als etwas Zartes, Weiches, Biegsames, Inniges, Herzliches, Gemütvolles von dem innerlichen Beschauer gedeutet und aufgefasst wird als der äussere, der musikalisch-schöne Widerschein eines gleichgestimmten, harmonischen Innenlebens.

Welches starke Belebungs- und Beseeligungsmittel lässt die Lehrerin achtlos beiseite liegen, die es versäumt, ihre eigene Stimme zur Trägerin und Künderin ihres durch Studium und sittliche Tüchtigkeit geläuterten Seelenlebens auszubilden?

Beruht nicht gerade die Eigenart der „geborenen“ Lehrerin in der Eigenart, sich rasch

*) An Leipziger Volksschulen schaltet der Singunterricht wie der Turnunterricht bei Berechnung der Durchschnittszensur in den Leistungen aus. Nadelarbeit und Zeichnen rangieren also über den beiden „Nebenfächern“ Musik und Turnen laut Beschluss der Volksschul-Direktoren-Konferenz.

dem Innenleben des Kindes anzupassen und wiederum: ihre innere Bewegung dem Kinde zur Anschauung zu bringen? Wodurch anders kann dies geschehen, als durch die klangdurchtränkte, jedem inneren Gemütszustande sich anpassende, klagende, bittende, teilnahmsvolle, freudig belebte, begeisterte, alles hinreissende Stimme der Erzählerin?

Daher mag es wohl auch gekommen sein, dass das höchste geistige Gut des Menschen, seine Sprache, den heiligen Namen „Muttersprache" von der Trägerin seiner schönsten und frühesten Erinnerungen erhalten hat, von seiner Mutter.

Und welche echte Lehrerin empfände nicht den edlen Ehrgeiz: Mutter denen im Geiste zu sein, die zu ihr wie zu einer Hüterin ihres kindlichen Glückes vertrauensvoll emporschauen? Dazu aber gehört als erstes Gebot die Schaffung eines Heimes in der Schule, wo sich die in eine fremde Umgebung verpflanzte kleine Welt geborgen fühlt. Und wenn darum die kleinen Augen grossen Blickes bang an der Gestalt der Lehrerin hängen, so kann die mit Liebe waltende sicher sein, dass die kleinen Seelen in noch viel stärkerem Masse ihr inneres Ohr weit geöffnet haben und am Tone der neuen Stimme die Schläge ihres Glückes zählen.

Jeder, der es mit der gesunden Weiterentwicklung der Frauenbewegung ernst meint, wird den obigen Ausführungen eine gewisse Berechtigung nicht absprechen können. Wir fordern keine überstürzten Massnahmen. Aber wir meinen, dass mit der Neuordnung der Musik-Verhältnisse im Lehrer-Seminare auch eine entsprechende Regelung in den Lehrerinnen-Seminaren nicht mehr lange auf sich warten lassen kann.

Und dies — im Interesse der Volksbildung.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes. Am 19. April fand im Stuttgarter Klavierlehrer-Seminar, Direktor Prof. J. Walbrül, die Prüfung Frl. Hermine Petermann's statt. Das Thema des Prüfungsaufsatzes lautete: „Die Musikgeschichte im Unterricht"; als Klausurarbeit diente das Thema „Der Anschlag in alter und neuer Beleuchtung". Fräulein Petermann bestand die Prüfung mit dem Prädikat „Gut". Als Prüfungskommissar fungierte der Königl. Musikdirektor Hr. Hugo Rückbeil. — Am 10. Juni fand in Cassel die Prüfung von zwei Zöglingen der Privatlehrerin Frl. Luise Soëst statt. Es waren Frl. Käthe Tietze, Klavier, und Frl. Tilly Klostermann, Gesang, im Spezialfach Schülerin des Königl. Opernsängers Herrn Wuzél. Als Prüfungsaufsätze waren folgende Themen bearbeitet: „Das Wesen der romantischen Musik im allgemeinen und der Schumann'schen Klaviermusik im besonderen" und „Entwicklung des deutschen Liedes von Schubert bis auf die Jetztzeit". Klausurarbeiten: „Ueber richtiges Ueben" und „Was unternehmen Sie in den ersten Unterrichtsstunden mit einer Sopranstimme?" Die erteilten Prädikate nach erfolgter Prüfung lauteten: „Sehr gut" und „Gut". Die Prüfungskommission setzte sich zusammen aus den Herren Königl. Kapellmeister Dr. Beier, Königl. Musikdirektor Dr. Brede, Musikdirektor Hallwachs, Professor Dr. Hoebel, sämtlich aus Kassel, und Frl. Anna Morsch, Berlin. — Die nächste Prüfung findet im September in Altona am Musikinstitut von Herrn Direktor Friedrich Färber statt.

Vermischte Nachrichten.

Professor D. Dr. Heinrich Köstlin ist am 4. Juni zu Cannstatt, 61 Jahr alt, nach kurzem Krankenlager entschlafen. Der Verstorbene, ein Sohn der Liederkomponistin Josephine Lang-Köstlin, hatte zunächst Theologie studiert, beschäftigte sich aber von früh an eingehend mit musikwissenschaftlichen Studien und hielt schon Anfang der 70er Jahre in Tübingen am theologischen Seminar Vorträge über Musikgeschichte. 1891 nach Darmstadt berufen als Oberkonsistorialrat, später nach Giessen, war er ein eifriger Förderer des evangelischen Kirchengesanges, wovon seine „Geschichte des christlichen Gottesdienstes" Zeugnis ablegt. Unter seinen musikalischen Schriften sind erwähnenswert „Geschichte der Musik im Umriss" — bereits in 5. Auflage erschienen —, „Die Tonkunst, Einführung in die Aesthetik der Musik" und „Josephine Lang".

Richard Mühlfeld, der ausgezeichnete Klarinettist, starb am 1. Juni, erst 51 Jahr alt, zu Meiningen. Mühlfeld, ein Schüler von Emil Büchner und Konzertmeister Fleischhauer, trat 1873 als Geiger in die Meiningen'sche Hofkapelle ein. Seine eifrigen, autodidaktisch betriebenen Studien auf der Klarinette verschafften ihm 1876 den Platz als erster Klarinettist an der Kapelle. Schon damals erregte er durch sein vollendetes Spiel auf seinem Instrument die Aufmerksamkeit Hans von Bülow's, später von Brahms, der durch ihn den Impuls zur Schöpfung

seiner Kammermusikwerke mit Klarinette empfing. Sein früher Tod ist ein grosser Verlust für die Kunst.

Die 95. Aufführung des Musik-Salon Bertrand Roth-Dresden war Reinhold Glière, einem Komponisten der Neurussischen Schule, gewidmet. Es kamen zur Aufführung: op. 2 „Streichquartett" und op. 5 „Oktett" für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Celli, ausserdem eine Reihe von Gesängen. Die beiden Kammermusikwerke sind im Verlage von M. P. Belaïeff, Leipzig, erschienen.

Die Mannheimer Jubiläums-Festkonzerte — 31. Mai bis 4. Juni — haben einen glänzenden Verlauf genommen und fanden unter Anwesenheit der Grossherzoglichen Herrschaften vor einem erlesenen Publikum statt. Die beiden ersten Konzerte waren der Entwicklung der sinfonischen Musik gewidmet, das erste speziell der alten Mannheimer Schule und ihrer Meister, die gerade in letzter Zeit durch die Forschertätigkeit Hugo Riemann's gleichsam neu entdeckt und dem Leben zurückgegeben waren. Zur Aufführung kamen: Franz Xaver Richter „Sinfonie A-dur" zu 8 Stimmen, Christian Cannabich „Tripelkonzert" für Flöte, Oboe und Fagott, Joh. Stamitz „2 Orchestertrios" für Violine, Cello und Cembalo und „Sinfonie in D-dur". Ihnen schlossen sich eine Sinfonie von Haydn, No. 4, D-dur, und Mozart's „Konzertante Sinfonie" für Violine und Viola an. — Der 2. Abend setzte die Reihe der sinfonischen Schöpfungen fort, die drei Grossmeister Beethoven, Brahms, Bruckner kamen zu Wort. Von ersterem die „C-moll-Sinfonie", von Brahms das „Doppelkonzert für Violine und Violoncello", op. 102, von Bruckner die „8. Sinfonie". Dirigenten der beiden Konzerte waren Peter Raabe, München, und Ferdinand Löwe, Wien. Die beiden letzten Konzerte waren der Vokalmusik gewidmet. Liszt's „Graner Messe" kam mit einem Massenaufgebot von Kräften — 800 Sänger und Sängerinnen, 200 Kinderstimmen, ein Orchester von 120 Mann nebst der Orgel —, unter Hofkapellmeister Hermann Kutzschbach's Leitung zu glänzender Wiedergabe, zwei neue Werke: Theodor Streicher „Die Exequien der Mignon" und Constanz Berneker „Krönungskantate" schlossen sich an. · Das letzte Konzert bot „Deutsche Lieder aus zwei Jahrhunderten"; unter den 30 Gesängen waren die Komponisten J. A. P. Schulz, Zumsteeg, Reichardt, Mozart, Beethoven, Schubert, Löwe, Schumann, Brahms und Hugo Wolf vertreten. Solistisch beteiligt waren an den 4 Abenden Henry Marteau, Casadesus, Hugo Becker, Felix Senius, Alexander Heinemann, Tilly Cahnbley-Hinken, Frl. Wehrenpfennig und Mientje Lammen.

Ferienkurse für Fachmusiker, insbesondere für Schulgesanglehrer und Dirigenten, finden in Arolsen, der Residenzstadt des Fürstentums Waldeck, vom 8.—27. Juli und vom 12.—31. August statt. Jeder Kursus umfasst in 54 Stunden: Gehörbildung, Vom-Blatt-Singen, Musikdiktat, Methodik und Harmonielehre. Mit der Leitung der Kurse ist Max Battke, Direktor der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin, betraut worden. Weitere Auskunft erteilt Prof. E. Schmidt in Arolsen.

Der neugegründete „Westfälische Organisten Verein", der es sich zur Aufgabe stellt, die ideelle und materielle Lage der Organisten im allgemeinen und in der Provinz Westfalen im besonderen zu verbessern, wählte in den Vorstand: Herrn C. Holtschneider, Musikdirektor, Dortmund, I. Vorsitzender, Herrn Rektor Stork, Dortmund, II. Vorsitzender. Ferner die Herren: Organist Hallmann, I. Schriftführer, Organist Schröder, II. Schriftführer, Organist Herrmann, Kassierer, sämtlich zu Dortmund. Als Beisitzer wurden die Herren Organist Rummenhöller, Dorstfeld und Rektor Lübold, Marten, gewählt.

Am 12. Mai fand in Michelstadt (Odenwald) das 28. Kirchengesangfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen statt. Die Entwicklung des Vereins gestaltete sich im letzten Jahr sehr günstig; angeschlossen sind jetzt 133 Vereine und 10 Chorschulen. Das vom Verein herausgegebene Chorheft hat sich schnell eingebürgert. Ein zweites Heft mit neuer Folge soll demnächst erscheinen. Den Mittelpunkt des Festes bildete der Festgottesdienst in der Stadtkirche. Chor und Gemeinde teilten sich in die reiche Anzahl von Gesängen, die für diesen Zweck nach besonderen Gesichtspunkten zusammengestellt waren und deren Auswahl und Anordnung belehrend auf die aus allen Teilen Hessens versammelten Sänger, Chorleiter und Organisten wirkten.

Das 2. Elsass-Lothringische Musikfest hat vom 1 bis 3. Juni in Strassburg unter dem Protektorate des Kaiserlichen Statthalters stattgefunden. Zur Aufführung kamen u. a. „Fausts Verdammung" von Berlioz, sowie Werke von Beethoven, Brahms, Wagner und Liszt. In die Leitung teilten sich Colonne, Steinbach und Motti.

Am 16. Juni fand im Saale der Königl. Musikschule zu Würzburg eine Trauerfeier für den am 23. Mai verstorbenen Direktor, Hofrat Dr. Karl Kliebert, statt. Die Feier wurde durch einen von Hermann Wiehl verfassten und von Frl. Erica Ritter gesprochenen Prolog eingeleitet, dem sich der Trauermarsch aus Beethovens „Eroica" anschloss. Herr Professor Hermann Ritter hielt die Gedächtnisrede auf den Verstorbenen, in der er in warmen, bewegten Worten der grossen Verdienste des Heimgegangenen gedachte; den Beschluss der Feier bildete die Ausführung von 2 Sätzen „Lacrymosa" und „Hostias" aus Mozarts „Requiem".

Das in letzter Saison dreimal aufgeführte

„Klavier-Quintett“ des hier lebenden Amerikaners E. Stillman-Kelley ist soeben im Verlage von Albert Stahl, Berlin, erschienen.

Die Ausdehnung der Versicherungspflicht auf das Chorpersonal der Opernbühnen etc. wird bei der in Aussicht stehenden Revision der Arbeiterversicherungsgesetzgebung Gegenstand eingehender Erwägung sein. Wiederholt haben sich Interessenten an den Reichstag mit der Bitte gewendet, die Chorsänger und Chorsängerinnen deutscher Bühnen dem Invaliden-, Kranken- und Unfallversicherungsgesetze zu unterstellen. Begründet werden diese Wünsche mit der grossen Notlage der Chorsänger und Chorsängerinnen an den deutschen Bühnen inbetreff ihres Einkommens, ihrer Altersversorgung, in Krankheitsfällen und bei Unfällen. Demgemäss haben Erhebungen über die einschlägigen Verhältnisse stattgefunden. An sich besteht eine Versicherungspflichtigkeit des Chorpersonals nicht. Auch unfallversicherungspflichtig ist das Chorpersonal der Theater nicht. Zu bemerken ist ferner, dass nach dem gegenwärtigen Rechtsstande die Tätigkeit von Bühnenkünstlern auch der Invalidenversicherung nur unterliegt, sofern es sich um Vorstellungen handelt, bei denen ein höheres Interesse der Kunst nicht obwaltet. Diese Voraussetzung dürfte aber auf Chorsänger und Chorsängerinnen im allgemeinen nicht zutreffen. Die Rechtsverhältnisse im Bereiche der sozialen Versicherung gestatten also eine Berücksichtigung der Wünsche auf Einbeziehung des Theater-Chorpersonals in die Versicherungspflicht, so berechtigt diese Wünsche sein mögen, zur Zeit nicht. Wohl aber wird sich im Zusammenhang mit der bevorstehenden Reform der Arbeiterversicherungsgesetzgebung Gelegenheit bieten, über die zur Besserung der einschlägigen Verhältnisse etwa zu treffenden Massnahmen zu befinden.

Bücher und Musikalien.

Volkmar Andreae, op. 10. Sechs Gedichte von Conrad F. Meyer, in Musik gesetzt für eine Singstimme und Klavier.
Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Selten ist ein junger Künstler so schnell zu Ehren, Ruhm, Amt und Würden gelangt, wie der Schweizer Volkmar Andreae. Kaum dass er seine Studienjahre beendet, wurde er nach glänzend bestandener Probezeit als Nachfolger Fr. Hegar's nach Zürich berufen. Wie als Dirigent hat er sich auch als Komponist schon frühzeitig als einer der begabtesten Tonkünstler der neueren Zeit erwiesen. Seine bisher teils veröffentlichten, teils öffentlich aufgeführten Werke wie ein Klaviertrio, eine Violinsonate, ein Vorspiel zur Oper „Oenone“ u. s. w. verraten grosse Formgewandtheit, vornehmen Geschmack und, worin sie sich vor den meisten modernen Erzeugnissen vorteilhaft unterscheiden, eine frisch empfundene und dem natürlichen Boden entsprossene Melodik. Dass heutigen Tags ein denkender, die musikalischen Zeitströmungen aufmerksam beobachtender Tonsetzer sich nach den Wagner'schen Kunstprinzipien zu bilden, sich durch Wagner'sche Partituren seine Instrumentationstechnik zu vervollkommnen sucht, wird jedermann natürlich finden. Aber bei aller Abhängigkeit von seinem grossen Vorbilde zeigte Andreae in seiner Tonsprache doch so viel eigene Züge, dass man glauben konnte, aus diesen Zügen würde sich in kurzer Zeit eine eigene, selbständige Individualität entwickeln. Diese Hoffnung hat sich in diesen Liedern leider als trügerisch erwiesen. Die unglückliche Idee, an der fast alle unsere jungen Tonkünstler leiden, in jedem Takt und um jeden Preis gross, tief und originell erscheinen zu müssen, hat nun auch den jungen Schweizer ergriffen, und der Wagner'sche Einfluss, dem sich jetzt noch eine besondere Vorliebe für die Schillings'sche grübelnde und versponnene Tonsprache gesellt, hat seine frühere Natürlichkeit, wenn nicht erstickt, so doch lähmend beeinflusst. Es geht ein müder, Tristan'scher Zug durch das ganze Heft, der zum Teil ja durch die gedankenschweren Meyer'schen Dichtungen seine Erklärung findet. Aber ist es nicht sonderbar, dass ein junger, aufstrebender, vom Glück in so seltener Weise getragener Tonkünstler sich gerade diese meist stimmungsdüsteren Poesien zur Vertonung wählt und dass, wenn der Dichter sich einmal der behaglichen Lebensfreude zuwendet, der Komponist dafür keine eigenen Töne zu finden weiss? Diese Wagner'sche Abhängigkeit zeigt sich besonders im Lied Chastelard's, dessen Anfangsworte lauten: „Sehnsucht ist Qual,“ in dem auch nicht ein Satz enthalten ist, der nicht direkt auf den dritten Akt des Tristan hindeutet. Dieselbe schmerzerfüllte, sich in peinigenden Sehnsuchtsqualen verzehrende Chromatik, dieselben Achtel, die sich synkopenartig an die darauffolgenden Triolen anschliessen (oder auch in umgekehrter Folge), eine Wagner'sche Eigenheit, die Andreae mit Vorliebe auch in anderen Liedern anwendet, sich hier aber in besonders prononcierter Weise noch dadurch geltend macht, als die linke Hand Vierteltriolen, die rechte Hand zwei- und dreiteilige Achtel mit darüber liegender Cantilene ausführen soll, eine so rhythmisch verzwickte Gliederung, wie sie kaum zwei Hände in der vorgeschriebenen Weise genau auszuführen imstande sind. Eine neue Schwierigkeit bergen die unmittelbar darauf folgenden Arpeggien auf S. 4, die in 4-, 5- und

6teiliger Gliederung erscheinen. Da sie aber keiner geschlossenen Tonart angehören, sondern sich meist in harmoniefremden Tönen und völlig heterogenen Tonarten bewegen, ist der Spieler gezwungen, um sie rund und klar zur Ausführung bringen zu können, die Noten jeder Gruppierung vorher einzeln zu zählen. Und ist wohl in einer Passage die Folge Fis—Eis—Es, die zweimal erscheint, logisch und natürlich? Eis kann von Fis aus jeden andern Ton eher berühren, als gerade Es. Denn zwischen diesen beiden Tönen (NB. als Bestandteile einer Akkordpassage) klafft ein unüberbrückbarer Hiatus, der aber durch die Umwandlung des Eis in F sofort verschwindet. Wozu also diese unlogischen und völlig unnützen Schwierigkeiten? Ich bin überzeugt, dass jeder gute Musiker an dieser Stelle stocken und verwundert den Kopf schütteln wird. Ein ähnlich geschraubtes Lied bringt die fünfte Nummer, betitelt „Abendwolke". Die Natur und der See ruhen in tiefstem Frieden. Nur oben im Aether segelt wie ein Ferge in seinem Boot noch ein einsames Wölkchen, das allmählich in den Himmel hineinzusteuern scheint. Das Bild ist von grosser poetischer Schönheit, und eine schier zauberhafte Abendstimmung liegt über dem ganzen Gedicht ausgebreitet. Aber wie hat der Komponist diese Stimmung musikalisch illustriert? Abgesehen von dem ohrenbeleidigenden Vorspiel, in dem sich die greulichsten Dissonanzen in den Haaren liegen, ohne zu einer Auflösung zu gelangen, setzt nach acht ausgehaltenen, ebenfalls meist dissonierenden Akkorden, die linke Hand mit einer ruhigen Achtelbewegung ein, während die rechte in der drei- und viergestrichenen Oktave eine geradezu steinerweichende Melodie intoniert. Man erhält allmählich den Eindruck, als ob der Ferge, von dem in dem Gedicht die Rede ist, sich im Spiel der Pickelflöte üben will, aber nie den rechten Ton finden kann, sondern konsequent daneben greift. Und mit diesen Tönen will der Unglücksmann in den Himmel hineinsegeln? Undenkbar! Wie die elysischen Töne klingen, die vom Himmel stammen, kennen wir ganz genau aus den Werken unserer grossen Meister, die haben mit derartigen Wimmertönen nichts gemein. Die anderen Lieder bewegen sich glücklicherweise in ihrer Anlage wie in ihrem ganzen Tonsatz weit freier und selbständiger und enthalten auch einzelne geistreiche und interessante Wendungen. So ist z. B. die Art, wie im ersten Lied die Kirchenglocken ihr CD 10 Takte lang über wechselnden Harmonien erklingen lassen, von fesselndem Reiz, ebenso wird man im dritten Lied die sich scheinbar lose an einander reihenden Akkordfolgen über dem Grundton Ges, bevor sich dieser über den Dominantdreiklang wieder in die Haupttonart B dur zurückwendet, als neu und eigenartig bezeichnen können, aber diese Einzelheiten ergeben sich nicht von innen als logische und unentbehrliche Glieder des Satzes, sondern könnten ebenso gut in verschiedener Weise verändert werden, ohne den Bau des Ganzen im geringsten zu schädigen. Und dann betreffen sie immer nur die harmonische Seite, während in der Melodik der eigentliche Gemütston, jene nota sensibilis, die gerade den kostbarsten Besitz der Tonkunst bildet, nirgends zu finden ist. Dieser Gemütston ist freilich dem grössten Teil unserer modernen Musiker verloren gegangen, vor lauter Grübeln nach neuen Akkordfolgen und neuen Klangeffekten haben sie den Sinn für eine flüssige, in sich abgerundete Melodie eingebüsst, sie sind sich nicht mehr bewusst, dass auch die Melodik ihre bestimmten Gesetze hat, und dass das ausschlaggebende, unmittelbar ergreifende Element der Musik doch immer zuerst in der Bildung und Ausgestaltung des Themas beruht. Es mag ja für einen Kunstjünger heutigen Tages schwer sein, von der allgemeinen Originalitätssucht, die alle Künste mehr oder weniger ergriffen hat, nicht mit fortgerissen zu werden, und es gehört ausser der Begabung gewiss auch ein gut Teil Charakterstärke und Selbstverleugnung dazu, sich in dieser allgemeinen Strömung einen eigenen Weg frei zu halten. Da ich nun V. Andreae nicht zu den landläufigen, sondern zu den starken, selbständigen Talenten zu rechnen glaubte, so mussten mich diese Lieder, die im günstigen Fall als die Produkte eines geistreichen Kopfes, aber nicht eines von innen heraus schaffenden Künstlers eingeschätzt werden können, um so schmerzlicher enttäuschen. Wesen und Inhalt der Musik erhalten erst durch ihre geistige Beseelung (ich lege den Nachdruck auf das Hauptwort) Wert und Bedeutung. Geistreiche Köpfe waren unsre grossen Tonmeister alle ohne Ausnahme, aber sie dachten nicht allein, sondern sie fühlten auch Musik, während wir vor lauter geistreichen Ideen und grossartigen Gedanken nahe daran sind, im Gemüt gänzlich zu verarmen. Vielleicht bilden diese Lieder nur eine Uebergangsphase, und Andreae hat bereits entdeckt, dass in seinem Innern auch ein warm pulsierendes Herz schlägt. Werden erst von diesen Pulsschlägen auch seine Kompositionen durchglüht, dann wird unsere Tonkunst von ihnen auch eine bleibende Bereicherung erfahren.

Arno Kleffel.

Ed. Zillmann, op. 87. Vier Stücke für Violine (1. Lage) mit Klavier.

Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde-Berlin.

Eine Reihe anmutiger kleiner Vortragsstücke für Schüler der Elementarstufe; sie sind betitelt: „Ländlerweise", „Pavane", „Siciliano" und „Märchen". Leicht fliessende Melodik, durch gefällige Begleitung unterstützt, sind der Vorzug der kleinen Stückchen, die den Anfangsschülern eine willkommene Unterbrechung zwischen den trockeneren Uebungsstücken der Violinschule bieten, und sich auch zur Schärfung des Gedächtnisses zum Auswendiglernen eignen.

Besonders hervorzuheben sind die beiden zu-

letzt angeführten Stücke, der wiegende „Siciliano“ und das „Märchen“, das die Phantasie des kleinen Spielers anregt.

Das Werk sei zur Berücksichtigung im Anfangs-Unterricht bestens empfohlen.

J. von Brennerberg.

Meinungs-Austausch.

Im Interesse der jüngeren, noch studierenden Leser des „Klavier-Lehrer“ bin ich genötigt, Herrn Tetzel auf einige Irrtümer in seiner letzten Notiz aufmerksam zu machen. Der Grundgedanke, welcher diese durchzieht, ist der, dass auch ich bezügl. der Ornamentik individueller Auffassung gefolgt wäre. Dazu halte ich mich als einfacher praktischer Musiklehrer nicht für berechtigt und auch garnicht für benötigt, da die Ornamentik alter und neuer Schule bis auf einige Kleinigkeiten ziemlich fest steht. Herr Tetzel hat wohl übersehen, dass ich für die „alten Manieren“ mich auf Türk's „Klavierschule“, für die „neuere Ornamentik“ auf Bussler's „Elementarlehre der Musik“ bezogen habe. Individuell stehe ich bezügl. des Pralltrillers mit Herrn Tetzel auf einem Standpunkt. Cf. meinen Aufsatz: „Mod. Tonk.“, Jahrg. 1906 No. 3: „Klass. und mod. Ornamentik“, in welchem ich vorschlug, für die Werke moderner Komponisten alle Vorschläge, wie einfache und doppelte Vorschläge, Schleifer, Läufer, Rouladen u.s.w. auftaktartig zu behandeln, alle Triller, wie Volltriller, Halbtriller, Pralltriller, Doppelschläge, Schneller u.s.w. mit dem Hauptton in der vorgeschriebenen Taktzeit beginnen zu lassen, und zwar beim Pralltriller um so mehr, da dieser augenscheinlich nicht von dem alten Pralltriller (Türk's Klav.-Schule, Kap. IV, § 35), sondern von dem in demselben Kap., § 24, gelehrten „Schneller“ herstamme. Da unsere Fachgelehrten auf diesen Artikel nicht reagierten, musste ich für die Modernität den Pralltriller nach Bussler auftaktartig belassen. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Klaviermusik ist nicht meine individuelle Vermutung, sondern nach Kullak-Bischoff's „Aesthetik des Klavierspiels“, sowie nach Brendel's, Naumann's und Nohl's Musikgeschichte entwickelt. Die durch Bussler gezogenen Konsequenzen aus Hummel's, Kalkbrenner's und Czerny's Werken herzuleiten war einfache Logik. Wird der Pralltriller aber nach Bussler ausgeführt, so kommt der Hauptton als feststehende Tatsache auf den guten Taktteil, und gerade Herr Tetzel als Vielbelesener darf es mir nicht übelnehmen, wenn ich mich darüber wundere, dass ihm dies entgangen ist.

Dass der Stil über dem individuellen Geschmack steht, lehren sämtliche mir bekannte Lehrbücher der Aesthetik. Man lese Lemcke „Pos. Aesthetik“ S. 276—48 (historischer Stil), Schassler „Aesthetik“ II. Band S. 40—80. Beide verwerfen übereinstimmend das Hineinbringen persönlicher (geträumter) Stoffe in die wirkliche Gesetzmässigkeit der Dinge als künstlerische Lüge (Manier). Dass die Ornamentik aber zur wirklichen Gesetzmässigkeit der altklassischen Musikliteratur gehört, beweist die Tatsache, dass die Bischoff'sche Bach-Ausgabe vermöge ihrer gediegenen Kenntnis der alten Ornamentik der Czerny'schen Bach-Ausgabe mit ihrer modernen Ornamentik vorgezogen wird. Also auch hier herrscht nicht meine individuelle Ansicht, sondern die der Fachgelehrten und die Macht der Tatsache.

Durch das Angeführte glaube ich Herrn Tetzel überzeugt zu haben, dass kein einziger Gedanke meines Aufsatzes individuelle Hypothese, sondern positive Tatsache ist. Da wir im Grunde doch übereinstimmen, bin ich nach längerem Nachdenken zu der Ueberzeugung gekommen, dass Herr Tetzel und ich uns nur nicht verstehen, weil wir über den Leserkreis des „Klavier-Lehrer“ verschiedene Ansichten haben. Herr Tetzel schreibt für den fertigen Künstler, ich denke aber beim Lesen seines interessanten Artikels unwillkürlich auch an die jüngeren Kollegen, welche der Belehrung noch bedürfen, weil ich, als ich noch junger Klavierlehrer war, der Zeitschrift „Klav.-Lehrer“ manche wichtige wissenschaftliche und pädagogische Anregung verdankt habe. Herr Tetzel kann, weil er fast alles an Ornamentik Erreichbare studiert hat, auch jede Verzierung richtig und geschmackvoll ausführen. Der junge Musiklehrer, welcher auf manchen Konservatorien im Anfangsstadium durch Klavierschulen mit oft grauenhaft falschen Verzierungserläuterungen unterrichtet wird, später durch sogen. instr. Klassiker Ausgaben (wahrhaften Eselsbrücken) mit noch dazu oft fehlerhafter Ornamentik, gross gezogen ist, kann dies aber nicht und steht ratlos in der Praxis. Da ist es die schöne Aufgabe des „Klavier-Lehrer“ als Helfer und Berater einzutreten und ihm Quellen zum Weiterstudium zu eröffnen. Dem jungen Künstler den Rat des Herrn Tetzel, der für vollendete Künstler selbstverständlich ist, zu erteilen: „dass eine kleinlich genaue Bestimmung der Verzierungen der Entwicklung und freien Betätigung des Geschmacks nur hindernd im Wege stehen würde“, heisst ihn schrankenloser Willkür bezüglich der Ornamentik überantworten. Anstatt der instruktiven Klassiker-Ausgaben, welche mit indirekter Phrasierung und indirekter Ornamentik versehen sind, sollte man die treffliche Rudorf-sche „Urtext-Klassiker-Ausgabe“ (Breitkopf und Härtel) anwenden, ausserdem die bis auf einige persönliche Zutaten recht brauchbare „Musikalische

Ornamentik v. E. D. Wagner für altklassische Musik studieren lassen. Dann hat man neben wirklicher Gesetzmässigkeit der Komposition freien Spielraum für Entwicklung des Vortrags und der Ornamentik seines Schülers. Die E. D. Wagner'sche Illusion, klassische und moderne Ornamentik zusammenzuschweissen, mache ich nicht mit. Die moderne Ornamentik hat sich natürlich entwickelt und steht fest. Aber viele moderne Komponisten schreiben im Sinne alter Ornamentik. Es würde sich daher empfehlen eine Kommission von drei bewährten Musikgelehrten, welche zugleich Instrumentalisten sind, mit der Festsetzung der Regeln neuer Ornamentik zu betrauen. Es wäre das eine lohnende Aufgabe für den Musikpädagogischen Verband. Nach den Resultaten dieser Konferenzen müssten dann allerdings es alle Instrumentalschulen als Ehrensache betrachten, gleich der Türkschen Klavierschule für alte Ornamentik die neue Ornamentik neben der alten zu lassen und auf die verschiedene Anwendung beider aufmerksam zu machen.

Robert Schumacher.

Vereine.

Der „Stuttgarter Tonkünstler-Verein" unter dem Vorsitz von Professor Max Pauer hat im abgelaufenen Vereinsjahr 1906—1907 acht Vortragsabende mit hochinteressanten, zumeist einheitlich gestalteten Programmen veranstaltet. Sie verzeichnen eine Felix Weingartner-Aufführung, je eine mit Werken von Max Reger, Wilhelm Berger, Johannes Brahms (Gedenkfeier), eine war den alten Meistern H. J. S. Bieber, E. S. Dall' Abaco und J. S. Bach gewidmet, eine andere den neuen: Enrico Bossi, Anton Dvoràk und Waldemar von Baussnern. Den Beschluss machte ein Vortragsabend Dr. Otto Neitzel's „Der Humor in der Musik". Der Verein zählt gegen 200 Mitglieder.

In Magdeburg hat sich auf Veranlassung eines Ausschusses akademisch gebildeter Musiklehrer ein „Verein zur Hebung des Musikunterrichts in Magdeburg" zusammengeschlossen. In den Vorstand wurden gewählt: Musikpädagoge und Konzertsänger Clericus-Grünauer und königl. Musikdirektor Krug-Waldsee als Vorsitzende, Professor Palme und Pianist Fritz Wilke als Beisitzer, Lehrer Jöricke als Schriftführer und Organist Siegesmund als Rendant. Zu den Gründern und Mitgliedern zählen ferner die Herren Professor Brandt, Organist Bischoff, Musiklehrer Dietze, Organist Finzenhagen, Komponist Grunewald, Lehrer Heine, königl. Musikdirektor Kuhne, Musiklehrer Ostermeyer, Tonkünstler Petersen und die Musiklehrer Räck, Schünemann und Wettstein.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Anspacherstrasse 37.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Ueber rhythmisches Empfinden.

Von

Eugen Tetzel.

Wenn Hans von Bülow in seiner geistreichen und treffenden Weise sagt: „Im Anfang war der Rhythmus", so meint er damit wahrlich nicht nur, dass die ersten musikalischen Regungen des Naturmenschen in seinem Gefallen an der Gruppenbildung von Schlägen bestanden, sondern vielmehr, dass rhythmisches Empfinden auch heute noch die Grundlage des musikalischen ist und für alle Zukunft sein wird. Es war daher der oft beim Unterricht wiederholte Wahlspruch Woldemar Bargiels: „Rhythmus ist die Seele der Musik!" Ja, wirklich die Seele, nicht das Knochengerüst, wie leider viele Musiktreibende denken! Der rhythmische Schwung, den die erwähnten Musiker meinten, ist aber das Ergebnis der musikalisch beeinflussten Taktvorstellung oder der Taktempfindung. Der musikalische Takt besteht in der Gruppenbildung der als „Takteinheiten" angenommenen Notenwerte, während der musikalische Rhythmus in der charakteristischen Folge von Tonlängen besteht, welche auch oft von Pausen unterbrochen sind. Der Takt ist also der in einer Anzahl stereotyper Formen ein- für allemal gegebene Rahmen, innerhalb dessen sich der Rhythmus gemäss der Erfindung und Empfindung des Komponisten unendlich verschieden entfalten kann. Wie aber der Komponist seine schwungvoll empfundenen Rhythmen dem Massstabe der zugrunde liegenden Taktart entsprechend auf das sorgfältigste notiert, so muss der Spieler ebenso genau die Takteinteilung erstens verstehen, zweitens befolgen, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll. Auch der grösste Künstler könnte daher ohne die leitende Taktvorstellung keine gute Musik machen. Aber ein wahrer Künstler wird, wenigstens so lange er im Vollbesitze seiner geistigen und körperlichen Kräfte ist, garnicht imstande sein, von der Taktvorstellung abzusehen, gleichviel, ob er Musik ausübt oder nur anhört! Denn es ist ein Unterschied zwischen Hören und Hören! Es gibt ein aktives mit regster Betätigung der musikalischen Empfindung, und ein passives ohne solche. Solch ein passiver Zuhörer wird nun, wenn er selbst Musik zu machen versucht, noch weniger fähig sein, musikalisch und somit auch rhythmisch lebhaft zu empfinden, da er hiervon durch die Schwierigkeit der Ausführung obendrein ab-

gelenkt wird. Ein solcher „Dilettant" (im schlechten Sinne) steht daher der geringsten rhythmischen Schwierigkeit hilflos gegenüber. Da aber Not beten lehrt, fängt er in solchen Fällen meist an, Zahlen zu beten, was er sicher nicht tut, so lange er nicht in Not ist! Aber der sonst verschmähte Geist der Musik lässt sich nicht so leicht bannen: das Zahlenbeten will nicht helfen, da die Empfindung fehlt! Denn mit dem Zählen verhält es sich folgendermassen: das Zahlenbeten hat mit dem Geist der Musik nichts zu tun, und „der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig". Die Zahlen sind nur nötig, um dem Anfänger die Uebersicht über die rhythmischen Gruppen zu erleichtern, ausschlaggebend ist aber die lebhafte Empfindung derselben! So kann es geschehen, dass Jemand trotz fortgesetzten Zählens ganz schlecht im Takt spielt. Als musikalisch schlecht wäre übrigens auch ein ausnahmslos gleichmässiges Zählen zu bezeichnen, doch wird dieser Fehler wohl seltener begangen. Meistens ist die Taktempfindung so wenig entwickelt, so unsicher und schwankend, dass sie durch allerlei Umstände fortwährend beirrt wird, ohne dass der Spieler dies merkt, indem er seine falsche Empfindung eben für richtig hält. So kommt es denn, dass sich beim gemeinsamen Musizieren oft Schwierigkeiten des Zusammenspiels herausstellen, während die einzelnen Spieler ihre Partie rhythmisch einwandfrei zu können wähnten. Es ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass mehrere Schüler trotz mangelhaften Taktes doch leidlich genau zusammenbleiben, da die rhythmischen Schwächen ihre psychologischen Ursachen haben, welche daher meistens dieselben Folgen mit sich bringen. Da jeder einzelne zu früh einfällt, kommt der verfrühte Einsatz öfters genau zusammen. Denn eine sich allenthalben betätigende Hauptschwäche ist die alte Geschichte „vom Hähnchen, das nicht warten gelernt". Wenn die Leute genau wissen, wann die einzelnen Anschlagsmomente stattfinden sollen, so verleitet sie die ungeduldige Erwartung derselben gewöhnlich zu einer verfrühten Ausführung. Diese Abkürzung gewisser Tonlängen kann selbst bei einem an sich zu langsamen Tempo den Eindruck des Eilens hervorbringen. Dass das Eilen keineswegs immer, wenn auch oft, in einer wirklichen Beschleunigung des Zeitmasses besteht, erhellt schon aus dem Umstande, dass das Tempo eines längeren Stückes dadurch sehr bald die Grenzen des Möglichen oder Zulässigen erreichen oder überschreiten müsste. Oft hat man jedoch fortwährend den Eindruck des Eilens, ohne dass obiges der Fall wäre. Beobachtet man nun solche rhythmischen Schwächen genauer, so stellt sich folgendes heraus: gerade diejenigen Anschlagsmomente, welche Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit sind, kommen meistens zu früh; zu spät kommt selten etwas. Die Ursachen hiervon sind teils psychischer teils technischer Natur. Durch ungeduldige Spannung kommen zu früh: 1. die erste Note kürzerer Dauer nach vorangegangenen langsameren; 2. die erste Note nach längeren Pausen; 3. die von der Vorstellung eines nicht anzuschlagenden guten Taktteils abhängigen schlechten Taktteile. Letzteres kann stattfinden: a) bei Verlängerung durch einen Punkt; b) bei Anwendung des Haltebogens; c) bei Synkopen; d) nach kürzeren Pausen. Da die Erzeugung eines starken Tones eine schnelle Bewegung erfordert, so können aus diesem Grunde betonte Anschlagsmomente leicht zu früh kommen, gleichviel ob sie gute oder schlechte Taktteile sind. Teils aus psychischen, teils aus technischen Ursachen werden überaus häufig die guten Taktteile zu früh gebracht, besonders oft bei den leichtesten Begleitungsfiguren. Auch durch die anatomisch verschiedene Stellung des Daumens entstehen oft rhythmische Unregelmässigkeiten bei ganz leichten Stellen.

Bisher war Voraussetzung, dass der Spieler nicht die Absicht hatte, aus Gründen des Vortrags vom regelmässigen Taktschritt abzuweichen. Die oben erwähnten Fehler sind Schwächen, welche sich unversehens und oft unbemerkt einstellen, sogar trotz pflichtschuldigen Zählens. Denn der Mund spricht gutmütig die Zahl aus, wenn die eigensinnige, ob auch irregeleitete Empfindung dies möchte, und so wendet man ein Zentimetermass aus Gummi elasticum an.

Seltsam aber werden die Vorstellungen der schlechten Musikanten, wenn es sich um „Taktfreiheit" handelt. Da lösen sich alle Bande frommer Scheu, man fühlt sich frei vom lästigen Zwange der Taktvorstellung; statt die Zügel nur etwas loser zu halten, lässt man sie schiessen, und der Pegasus geht durch. So lautet auch eine von Schumann's musikalischen Haus- und Lebensregeln: „Spiele stets im Takte! Das Spiel

mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster." Es ist ein Gebot ohne Ausnahme: „Spiele stets im Takt!", denn niemals ist die Taktvorstellung wichtiger, als wenn es gilt, „frei im Takt" zu spielen. Nur in der beständigen Taktvorstellung hat man einen Massstab für den musikalisch-aesthetisch erforderlichen oder zulässigen Grad der Taktschwankungen. Ist dem Spieler jedoch diese Forderung in Fleisch und Blut übergegangen, so wird er fortwährend Schwankungen allerfeinster Natur empfinden, deren Analysierung hier zu weit führen würde. Die wahre Taktfreiheit besteht also nicht im Unterlassen der Taktvorstellung, sondern im innerlichsten Erleben des musikalischen Pulsschlages! Wie aber der Pulsschlag des Menschen seinen Empfindungen entsprechend wechselt, indem er ruhig oder lebhaft geht, so verhält es sich auch mit dem musikalischen Pulsschlag. Die von der musikalischen Empfindung beeinflusste Taktvorstellung nennen wir deshalb Taktempfindung. Es gibt somit keine scharfe Gegenüberstellung von „im Takt spielen" und „ausser Takt spielen", da man immer „im Takt spielen" soll, der musikalische Pulsschlag selbst aber von der Empfindung geregelt werden muss, auch wenn dies nicht besonders angedeutet ist. Nur wenn eine rhythmische Schwankung stärker ausgeprägt werden soll, ist dies vom Komponisten durch einen entsprechenden Ausdruck bezeichnet. Ein Spieler, welcher recht ausdrucksvoll spielen möchte und darüber die Taktvorstellung vergisst, gibt uns ein Bild von dem Tonstück etwa wie ein Lachspiegel dem Beschauer. Andererseits bietet das Zählen an sich weder die Gewähr, Taktfehler zu vermeiden, noch würde dies allein den musikalischen Anforderungen genügen. Man kann sogar schlecht im Takt und doch künstlerisch unfrei spielen, während man gut im Takt und doch künstlerisch frei spielen soll! Damit wäre die völlige Grundverschiedenheit zwischen künstlerischer Taktfreiheit und fehlerhaftem Taktmangel wohl genügend gekennzeichnet.

(Schluss folgt.)

Stimme und Sprache.

Eine didaktische Studie

von

Nana Weber-Bell.

(Fortsetzung.)

Das alles lehrt uns zwar noch keineswegs die Entstehung der Sprache, aber etwas sind wir bewusst geworden: nämlich die Verbindung des Gefühls, der Empfindung, der theoretischen Seelentätigkeiten überhaupt mit Bewegungen, und eine solche Verbindung liegt unläugbar in der Sprache vor. Einige Beispiele sollen die soeben geschilderten Verbindungen erläutern.

Wir sehen z. B. gähnen, und unwillkürlich entsteht in uns die nämliche Bewegung. Sowohl die Vorstellung des Gähnens, auch des Lachens, Niesens, Seufzens usw., wie auch das Hören und Sehen des Gähnens, bewirkt jene Entladung, die sich dann in den Gesichtsmuskeln und in den Atemmuskeln äussert. Das Gähnen infolge Langeweile führt dagegen eine Bewegung aus, die mit der Vorstellung keinen erkennbaren Zusammenhang hat; so erregt u. a. eine minderwertige Gesangsleistung das Gefühl der Langeweile, welche gleichfalls eine innere Erregung, sog. Unlustgefühle im Gefolge hat, die sich alsdann im Gähnen äussern, an welchem Gesichts- und Atemmuskeln beteiligt sind usw.

Auch die Sprache als Vorstellung und Laut hat mit diesen letzten Erscheinungen nicht nur jene Aehnlichkeit, dass die mit der Vorstellung oder Empfindung verbundene Bewegung mit jenen durchaus in keinem Zusammenhange steht, sondern sie zeigt mit jenen Erscheinungen ganz deutlich, dass sie, wie die anderen Bewegungen, eine Atembewegung ist.

Steinthal sagt in seiner Psychologie: „Die Erzeugung der Sprachlaute, wie das Lachen, Gähnen, Niesen, Aechzen, Stöhnen, sind nichts als ein abgeändertes Atmen, welches im ruhigen, leidenschafts- und affektlosen Zustande des Menschen unhörbar, ton-

los vorgeht, durch leidenschaftliche Erregung und Affekte aber gestört, gehemmt, tönend wirkt und hörbar wird."

Sprache ist ebenfalls Tönen und Hörbarkeit, denn Sprechen ist nur gesprochenes Denken und stilles Denken ist gedachtes Sprechen.

Auch Herbart sagt in seinen Bemerkungen über die Bildung und Entwicklung der Vorstellungsreihen: „Das stille Denken ist grösstenteils merklich ein zurückgehaltenes Sprechen, und man hat allen Grund anzunehmen, dass wirklich ein Handeln darin vorgeht, welches für die Seele schon ein äusseres Handeln ist, nämlich eine Anregung der Nerven, welche die Sprachorgane regieren, nur nicht stark genug, um die Muskeln zu bewegen." An diese Erscheinungen, welche man als Association von Vorstellung oder Empfindung und Bewegung bezeichnet, knüpft sich der psychologische Parallelismus.

Wir erinnern uns diesbez. der 30. Vorlesung über die Menschen- und Tierseele von Wundt, in welcher der grosse Gelehrte folgendes sagt: „Wären wir imstande, den physischen Mechanismus, dessen Spiel die seelischen Prozesse begleitet, in seinem ganzen Zusammenhang zu durchschauen, so würde derselbe doch immer nur eine Kette von Bewegungen bleiben, denen keine Spur von dem anzusehen wäre, was sie psychisch bedeuten. So liegt der umfassenden Bedeutung des psychophysischen Parallelismus alles was den Wert geistigen Lebens ausmacht, auf der psychischen Seite, und dieser Wert kann durch die Existenz jenes Parallelismus, ebenso wenig beeinträchtigt werden, wie der Wert einer Idee durch die Tatsache beeinträchtigt wird, dass man eines Wortes oder eines anderen sinnlichen Zeichens bedarf, um sie festhalten, ja um sie nur denken zu können." (S. 509.)

Diese Worte sagen deutlich genug, welche Erscheinungen dem Denkprozess vorangehen, wie unzertrennlich Körper und Seele sind. Es sind verwickelte Vorgänge, welche das zustande bringen, was man Vorstellungen nennt, aus dem sich die verschiedenen Anlagen, Gedächtnis, Phantasie, Sprachtalent usw. zusammensetzen. Wenn Wundt (S. 512, Vorles.: Ueber die Menschen- und Tierseele) ganz besonders hervorhebt: „Was wir über die physiologischen Vorgänge im Gehörlabyrinth und in der Netzhaut des Auges wissen, das gründet sich entweder auf unmittelbare Schlüsse aus unseren Empfindungen und Vorstellungen, oder auf physiologische Untersuchungen, die durch diese psychologische Funktionsanalyse angeregt worden sind. Und noch heute erfreut sich das, was wir auf Grund der psychologischen Analyse aussagen können, einer erheblich grösseren Sicherheit, als was die anatomisch-physiologische Untersuchung an Ergebnissen über den Mechanismus und Chemismus der Schall- und Lichtreizungen zutage gefördert hat. . . . Dass es sich nun aber bei den zusammengesetzteren psychischen Vorgängen anders verhalten werde, dass wir hier jener psychologischen Analyse, die sich bei den Leistungen der äusseren Sinne als eine unerlässliche Vorbedingung erwiesen, sollen entbehren können, das ist ein völlig unvollziehbarer Gedanke. Wenn dieser Gedanke in der modernen Gehirnanatomie aufgetaucht ist, ja, wenn hier gelegentlich geradezu die Meinung ausgesprochen wurde, die Psychologie müsse sich künftighin ganz und ausschliesslich auf die Anatomie des Gehirns stützen — analog die Gesangspädagogik, welche die Anatomie und Physiologie des Kehlkopfes zu ihrem Stützpunkt erhebt —, so verrät das nicht nur eine Unkenntnis dessen, was die Psychologie, sondern fast mehr noch dessen, was die Anatomie selbst zu leisten befähigt und berufen ist. Ein erfahrener Maschinentechniker wird möglicherweise aus der blossen Zerlegung einer Maschine, ohne dass er sie jemals bei der Arbeit sah, ihren Zweck und die Funktionsweise ihrer Teile schliessen können. Aber er kann das nur, weil er sich eine sichere Kenntnis der Mechanik zuvor erworben hat. Besitzt er diese nicht, so wird ihm die genaueste Anatomie der Maschine nicht helfen zu erraten, wozu sie da ist und wie sie arbeitet", so ist das der deutlichste Beweis für die Tatsache, dass man mit anatomisch-physiologischen Kenntnissen des Stimmapparates dem Wesen der Stimme nicht beizukommen vermag, dass im Gegenteil die psychologische Analyse eine unerlässliche Vorbedingung ist, einen klaren Begriff von dem Wesen der Stimme und der Sprache zu erlangen, um dann zu wissen, wozu sie, die Maschine, da ist, und wie sie zu arbeiten hat, was ferner die Sprache bedeutet, und dass sie ein Befreiungsakt der Seele ist. Freiheit der Seele bedingt körperliche Freiheit, und dieser körperlichen Freiheit geht wiederum der Denk-

prozess voran, d. h. Denken, Fühlen, Wollen. Wenn die Sprache als Verbindung von Vorstellung und Laut mit den wiederholt genannten Erscheinungen nicht nur Aehnlichkeit, sondern eine nahe Verwandtschaft hat, indem sie, wie die anderen Bewegungen, auch eine Atembewegung ist, so dürfte diese für uns besonders wichtige reflektierte Atembewegung durch Kempelen (Le Mecanisme de la parole, Vienne 1791) noch vollständiger zum Bewusstsein gelangen.

Dieser sagt § 32: „Nous savons que tout les mouvements violents et les efforts du corps humain causent des variations dans la respiration, la ralentissent ou l'accélérent et l'interrompent même quelquefois pendent quelque temps. Mais aussi les plus legers mouvements donnent lieu à des variations de cette nature. Il suffit par exemple de tourner seulement les yeux sur un autre objet, de porter la main sur une autre chose, pour troubler une respiration regulièrement périodique. — § 33. Les changements que subit notre âme, influent aussi sur la respiration. Le saisissement, la peur, la colère, la pitié, la joie, l'amour, tout cela fait une impression sur nos poumons, comme sur le coeur. Mais ce ne sont pas les mouvements et les passions violentes de l'âme qui seules font cet effet; les plus petites bagatelles occasionnent à proportion les mêmes changements. Lorsque l'esprit fixe son attention sur le plus petit objet, comme sur un grain de sable, la respiration s'arrête quelquefois entièrement, pour ne pas occasioner le moindre mouvement du corps, qui pourrait affaiblir l'application de nos sens. . . . On pourrait à-peu-prés deviner, en faisant seulement attention à la respiration d'une personne sans qu'elle dise un mot, la situation de son esprit, si elle est tranquille, inquiète, contente où irritée. Nous observons souvent dans des personnes, qui se trouvent dans le plus parfait repos de l'âme, un changement subit et nous pouvons souvent determiner le moment, où une idée est suivie d'une autre. Cela s'observe non seulement lorsque la nouvelle idée est triste ou désagréable, mais même lorsqu'elle est absolument indifférente. L'esprit suivant son chemin uniforme, est arrété momentanément et doit prendre une autre tournure; pour cela il a besoin de nouvelles forces qu'il trouve dans l'air frais respiré en abondance."

Mit dieser reflektierten Atembewegung steht auch der so verschiedene Ausdruck der Gesichtszüge in unmittelbarer Verbindung durch durch den N. facialis, „indem je nach der Art der Seelenzustände ganz verschiedene Gruppen der Fasern des N. facialis in Tätigkeit oder Abspannung gesetzt werden." (J. Müller, II, Seite 92.)

Der N. facialis, auch physiognomischer Nerv genannt, ist der sensibelste Leiter leidenschaftlicher Zustände. Seine Berührung mit dem Akustikus einerseits, andererseits seine Vereinigung mit den Zweigen des Trigeminus und dem mit diesem anastomisierenden Sympathicus lassen keinen Zweifel bestehen, dass seine Erregung auch die Zunge in Mitleidenschaft ziehen muss, zumal die Ursprünge der sensiblen Wurzeln des Trigeminus sich mit den motorischen Kernen aller aus dem verlängerten Marke hervortretenden Nerven, mit vielleicht einer einzigen Ausnahme, vereinigen, daraus sich die reflektorischen Wirkungen erklären lassen.

Das motorische Sprachzentrum leitet die willkürlichen Bewegungen der Zunge, des Mundes und des Unterkiefers. Die bei der Oeffnung und Schliessung des Mundes tätigen Gesichtsmuskeln versorgt der N. facialis, der vom 2. Ast des Vagus durchkreuzt wird, dessen Ursprungskern mit demjenigen des 9. und 11. Nerven (Glossopharyngeus und Willisii) im Zusammenhang stehen. Die vielverzweigten Vagusäste verbreiten sich u. a. konstant in den Stimm- und Atemwerkzeugen, im Herz-, Oesophagus- und Magengeflecht u. s. w., abgesehen der im Stamme und in den Aesten des Vagus liegenden Fasern, welche zentripetal auf gewisse nervöse Apparate einwirken.

Der motorische Nerv der Zunge bei allen Bewegungen dieses Organs ist der N. hypoglossus, der somit mit dem N. facialis in Kontakt stehen muss, sodass es immer klarer wird, dass nicht bloss das Atmen und Tönen, sondern auch die Artikulation, also die Elemente der Sprache überhaupt, von innern Erregungen ausgehend, reflektierte Ausdrucks- oder physiognomische Bewegungen sind.

(Schluss folgt.)



Die Musik Skandinaviens.

Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart.

Von

Dr. Walter Niemann.*)

Besprochen von **Dr. Olga Stieglitz.**

Als ein Beitrag zur Kenntnis und richtigen Schätzung moderner Tonkunst Skandinaviens will das vorliegende Werk aufgefasst sein und kommt damit eben jetzt zur rechten Zeit. Durch den ungeheuren Aufschwung, den während der letzten Jahrzehnte das gesamte Geistesleben der nordischen Reiche gewonnen hat, ist in Deutschland das Interesse für skandinavische Literatur- und Kunsterzeugnisse ein äusserst reges geworden. Jede Einzelerscheinung wird gegenwärtig mit besonderer Aufmerksamkeit gewürdigt und in den Kreisen der Höhergebildeten ist zugleich das Bedürfnis entstanden, die Zusammenhänge kennen zu lernen, denen diese überraschende Blüteperiode nordgermanischen Geistes zu verdanken ist. Sich auf den verschiedenen Gebieten eine derartige Einsicht zu verschaffen, ist indessen vorläufig für den einzelnen noch recht schwierig und zeitraubend. Fehlt es doch fast durchweg an Sichtung und Sammlung des verstreut liegenden literarhistorischen und bibliographischen Materials. Um hierfür ein Beispiel anzuführen: Die einzige schwedische Literaturgeschichte, welche diesen Namen mit Recht führt, nämlich die von Schück und Warburg, schliesst mit dem Jahre 1830 ab. Steht es nach dieser Richtung in Dänemark und Norwegen auch besser, so ist für jeden Fall das, was in deutscher Sprache vorhanden ist, sehr lückenhaft. Im Bereich der Musik herrscht in gleicher Weise ein grosser Mangel an zusammenfassender Historie. Dr. Niemann's Buch „Die Musik Skandinaviens“ ist daher als erster Versuch, uns Deutschen eine Uebersicht über die Tonkunst der nordischen Länder zu verschaffen, sehr willkommen zu heissen. Kurz gefasst und in ansprechender Form bietet es wohl alles, was der musikalische Laie wie auch der praktische Musiker zunächst zu seiner Orientierung bedarf. Sicherlich wird aber auch der Musikforscher manchen Nutzen daraus ziehen, zumal sich eine Reihe von Hinweisen auf historische Quellen und Spezialabhandlungen darin finden, die in Deutschland wenig oder garnicht bekannt sind.

So weit die früheren Epochen in Betracht kommen, deren untere Grenze hier für Dänemark und Schweden das 16., für Norwegen das 18. Jahrhundert bildet, lehnt sich Dr. Niemann an ältere Darstellungen an; dagegen entstammt die Wertung neuerer und neuester Zeit seiner persönlichen Kenntnisnahme und Beurteilung. Die Gliederung des Werkes ist derart, dass die Musikgeschichte der vier Reiche (Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland) in Einzelabschnitten behandelt ist, denen ein als „Einführung“ bezeichnetes Kapitel vorangeht. Da Einleitungen oft das Schicksal haben, garnicht gelesen oder nur flüchtig durchblättert zu werden, so mache ich darauf aufmerksam, dass in diesem Buche das Präludium in erster Linie Beachtung verdient. Nimmt es doch die wichtigsten künstlerisch-ästhetischen Ereignisse der geschichtlichen Darstellung schon voraus, um sie in fesselnder Weise vom Standpunkt des allgemeinen Kulturfortschritts, sowie der Völker- und Stammespsychologie zu betrachten. Der Verfasser weist hier u. a. darauf hin, dass die Entwicklungslinien der nordischen Musik zwar parallel mit denen der gleichzeitigen Literaturbewegung zu laufen scheinen, der letzteren absolute Höhe aber nicht im entferntesten erreichen. Der Unterschied ist dieser: Während die Dichtung Skandinaviens seit Beginn der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine führende Rolle in der Weltliteratur übernahm, ist seine Musik bisher zu eigentlich internationaler Bedeutung nicht gelangt. Ihr nationaler Wert jedoch hat sich ebenfalls stetig gehoben und mehr und mehr zur Heimatkunst im besten Sinne des Wortes verdichtet.

Die Kunstmusik des Nordens stand — namentlich in Dänemark und Schweden, wo sie durch die Königshöfe weit früher zur Entwicklung gelangte, als in Norwegen und Finnland — während ihrer Anfangsstadien gleich der in Deutschland zuerst unter der Herrschaft der Niederländer, dann der Italiener und Franzosen. An deren Stelle trat aber im Laufe des 18. Jahrhunderts deutscher Einfluss, der sich weit dauernder behauptete. Fast alle nordischen Komponisten neuerer Zeit haben an unseren Klassikern und Romantikern ihren Geschmack und Formensinn geschult, und bis in die Gegenwart hinein suchte und sucht die musikstudierende Jugend Skandinaviens die deutschen Pflanzstätten der Musik, Leipzig, Dresden, Berlin, auf. Es liegt auf der Hand, dass ein derartiges Eindringen in Kunstrichtung und Stil eines, wenn auch stammverwandten, doch immerhin anderen Volkes die Gefahr bringt, Einbusse an Originalität und nationaler Selbständigkeit zu erleiden. Dem sind auch einzelne skandinavische Musiker in der Tat nicht entgangen. Selbst ein so reiches schöpferisches Talent wie der Däne

*) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Niels W. Gade nahm von der Art und Weise seines Freundes Mendelssohn mehr auf, als nötig war. Auch der Altmeister unter den norwegischen Komponisten, Edward Grieg, stand in seiner Jugend, wo er vier Studienjahre in Leipzig zubrachte, in Gefahr, ein Epigone deutscher Romantik zu werden. Zwei seiner Landsleute, der grosse Geiger Ole Bull und sein talentvoller, schon im Alter von 24 Jahren verstorbener Freund Friedrich Nordraak (Komponist der von Björnson gedichteten norwegischen Nationalhymne), warnten ihn ausdrücklich davor und wiesen ihn dorthin, wo die Wurzeln seiner Kraft lagen, auf seine Heimat und sein Volk. Hier aber bildete ein wirksames Gegengewicht zur Vorliebe für ausländische Kultur eine auch in Dänemark und Schweden fast gleichzeitig, etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende, streng nationale Richtung. Ein förmlicher Kultus für Landes- und Stammeseigentümlichkeit jedweder Art griff Platz und half zugleich der gesamten Volkspoesie und Kunst, Sagen, Märchen, Volksliedern, alten Tänzen und Instrumenten zur Auferstehung. Vortreffliche Musiker wie der Däne Berggren, der Norweger J. A. Lindemann, die Schweden Afzelius und E. Geiger sammelten voll Pietät und Eifer alle Volksweisen alter wie neuer Zeit, deren sie habhaft werden konnten, um sie in Neuausgaben zum Eigentum der ganzen Nation zu machen. Die Schätze, die auf diese Weise gewonnen wurden, haben ausserordentlich befruchtend auf die moderne Kunstmusik Skandinaviens gewirkt. Sowohl die vokale als auch die instrumentale Tonkunst wurde in melodischer wie rhythmischer Hinsicht stark dadurch beeinflusst; ebenso hat die Bekanntschaft mit alten Instrumenten wohl das Gefallen an eigenartigen Klangfarben und -Mischungen hervorgerufen. — Selbstverständlich ist aber durch diese heimischen Elemente der Einfluss der neudeutschen Schule — an der Spitze ein Wagner, ein Liszt — nicht gänzlich ausgeschaltet worden. Er hat sich indessen mehr auf Aeusserliches beschränkt, betrifft mehr die Schale als den Kern. Das innere Wesen skandinavischer Musik ist dem urwüchsig nordischen Geist und Charakter getreu geblieben oder vielmehr immer getreuer geworden. Zu seinen markantesten Eigenschaften gehört aber ein stark ausgeprägtes Naturgefühl, das wie in Dichtung und Malerei, so auch in der Klangwelt zu künstlerischer Objektivierung drängt. Dieses Stimmungsgehaltes wegen könnte man die nordische Musik geradezu als Freiluftkunst bezeichnen im Gegensatz zu unseren deutschen, vorwiegend mit Empfindungen und Reflexionen des Stadtmenschen gesättigten modernen Tonwerken. Das Naturgefühl der Skandinavier trägt selbstverständlich die Lokalfarbe der engeren Heimat und nimmt daher, dem Charakter der einzelnen Länder entsprechend, verschiedenartige Stimmungsnüancen an. So ist die dänische Musik, wie Dr. Niemann feinsinnig unterscheidet, „überwiegend eine liebliche, helle, in der Melancholie nur die sanften Töne feiner, grauer Dämmerungsstimmungen anschlagende Kunst“, die norwegische „eine Kunst des Ernstes und der lastenden Schwermut, die auch über ihren heiter oder idyllisch gestimmten Schöpfungen den Schleier stiller Traurigkeit ausbreitet. In der Mitte zwischen beiden steht die schwedische und finnische Musik, eine Kunst der Beschaulichkeit, Lieblichkeit und zarten, träumenden Melancholie in allen Schattierungen“ usw.

Hieraus ergibt sich, dass die Stärke der nordischen Musik nicht im Ausdruck bewegter Handlung oder heftiger Leidenschaften besteht, sondern im Lyrischen, in der Schilderung des Zuständlichen liegt. Es macht sich infolgedessen der Mangel an grossen dramatischen Talenten, unter dem die gesamte Tonkunst der Gegenwart leidet, in Skandinavien noch fühlbarer als in den anderen Ländern. Unleugbar kommen auch die intimen Reize der nordischen Musik in kleinen Formen am wirkungsvollsten zur Geltung, wofür Grieg's Schaffen das beste Beispiel bietet. Die nationale Eigenart und Färbung tritt daher bei den Komponisten, welche die grossen Formen bevorzugen, nicht mehr so rein und intensiv hervor. Allerdings gibt es Ausnahmen wie Chr. Sinding und der Finnländer Jean Sibelius, starke Persönlichkeiten, deren Erscheinen möglicherweise die Morgenröte einer neuen, mehr in's Grosse strebenden, nordischen Tonkunst bedeutet. Einstweilen liegt uns indessen noch ob, die letztere in ihren kleinen Dimensionen kennen zu lernen. Im allgemeinen weiss man von skandinavischen Tonsetzern selbst im Kreise der Musiker verhältnismässig wenig. Kaum ein Dutzend Namen erscheint häufiger auf unseren Konzertprogrammen, während manche andere, die gleiche Beachtung verdienten, noch gänzlich ignoriert werden. Vielleicht trägt Dr. Niemann's Führer dazu bei, die Aufmerksamkeit auf den Reichtum von feiner, stimmungsvoller Kleinkunst zu lenken, deren Aneignung wohl namentlich unserer Hausmusik zu gute kommen würde. Sicherlich wäre dies wohl auch dem Verfasser der schönste ideelle Lohn für seine mühsame Sammelarbeit und verständnisvolle kritisch-äthetische Würdigung, die sein empfehlenswertes Werk in sich schliesst.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Stern'sche Konservatorium der Musik (Direktor: Professor Gustav Hollaender) hat sein 57. Schuljahr mit einer Reihe von 12 öffentlichen Prüfungsaufführungen im Saale der Phil-

harmonie und im Beethovensaal, sowie mit den Wettbewerben um die „Gustav Holländer-Medaille" und den zum ersten Male zum Austrag gekommenen „Ibach-Preis" geschlossen. Die Medaille erhielten: Herr Hans Solty, Königsberg (Klavierklasse von Professor Martin Krause); Fräulein Clara Gildemeister, Berlin (Gesangs- und dramatische Klasse von Kammersänger Nicolaus Rothmühl), und A. Lichstein, Charkow (Violinklasse von Professor Gustav Hollaender). Diplome erhielten: Herr Edmund Schmid, Berlin (Klavierklasse von Severin Eisenberger); Fräulein Martha Hannemann und Herr Adolf Philipsen, Berlin (beide aus der Gesangs- und dramatischen Klasse von Nicolaus Rothmühl) und Miss A. Littel Grimm, Winchester, U. S. A., aus der Gesangsklasse des Herrn Alexander Heinemann.

Belobigungen: Fräulein Helene Praetorius, Riga (Klavierklasse von Emma Koch) und Fräulein Olga Weltmann, Moskau (Klavierklasse von Theodor Schönberger). Den Ibach-Flügel errang im öffentlichen Konkurrenzspiel im Beethovensaal Fräulein Elisabeth Bokemeyer, Berlin (Klavierklasse von Professor Martin Krause).

Ein zweiter Preis in Form der Musik-Bibliothek der Bücherei Weissenthurn, Berlin, wurde Fräulein Martha Schaarschmidt, Elsterberg i. V. (Klavierklasse von Professor James Kwast), zugesprochen.

Die Jury bestand aus den Professoren Geheimrat C. Müller-Hartung, Alexis Hollaender, Georg Schumann, William Wolf, Direktor Franz von Hennig, Fritz Bauer (vom Hause Ibach) und Professor Gustav Hollaender.

Am Konservatorium Klindworth-Scharwenka fand am 24. Juni d. J. der Wettbewerb um eine von der Firma Oswald Möckel gestiftete wertvolle Meistergeige statt. Das Preisrichter-Kollegium, das aus hervorragenden Musikern bestand, verlieh das Instrument Herrn J. Mitnitzky, Kiew, aus der Violin-Ausbildungsklasse des Herrn Issay Barmas. Zwei Tage später, am 25. Juni, folgte der Wettbewerb um einen, von der Firma Julius Blüthner, Leipzig, gestifteten Flügel im Saale des Konservatoriums. Das Preisrichter-Kollegium verlieh das Instrument Fräulein Hedwig Klimek, Glogau, aus der Klavier-Ausbildungsklasse des Herrn Anton Foerster.

Bernhard Stavenhagen wird einem Ruf nach Genf als Leiter einer Meisterklasse für Klavierspiel am Konservatorium Folge leisten. Gleichzeitig soll der Künstler damit auch die Leitung der Abonnements-Konzerte übernehmen. Stavenhagen gedenkt aber trotzdem seine Tätigkeit als konzertierender Künstler und als Orchesterdirigent in Deutschland nicht zu vernachlässigen. In München wird er in der nächsten Saison einige Kaimkonzerte (darunter ein Liszt- und ein Brahmsabend) und in Wien ein Konzert des „Neuen Tonkünstlervereins" dirigieren.

Das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktor Professor Dr. Bernhard Scholz, war in seinem abgelaufenen Studienjahre, dem 29. seit seiner Begründung, von insgesamt 478 Schülern besucht, von denen 268 dem eigentlichen Konservatorium, 184 der Vorschule und 26 dem Seminar angehörten. Die seit einer Reihe von Jahren bestehende Vorschule, in der bisher nur Klavier- und Violinunterricht erteilt wurde, erfährt jetzt eine Erweiterung durch Klassen für Violoncello, Ensembleklassen für Kammermusik, Orchesterspiel und Chorgesang. Die Umgestaltung des Seminars im Sinne des Musikpädagogischen Verbandes hat begonnen. In das Lehrerkollegium treten mit dem neuen Schuljahr ein: die Herren Willy Rehberg, Klavier; Prof. Felix Berber, Violine; Alwin Schröder, Violoncello. Vorlesungen über Aesthetik und Musikgeschichte wurden von Dr. M. Bauer gehalten und im kommenden Schuljahr fortgesetzt. An musikalischen Aufführungen fanden im letzten Studienjahre statt: 25 Vortragsabende der Zöglinge des Konservatoriums, 8 öffentliche Musikaufführungen, 1 dramatische Aufführung, 1 Volkskonzert und je 4 Vortragsabende der Lehrer und der Zöglinge der Vorschule. — Das neue Schuljahr beginnt am 5. September.

Das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M., welches unter dem Direktorium der Herren Prof. Maximilian Fleisch und Max Schwarz steht, hatte im letzten Jahr eine Frequenz von 191 Eleven zu verzeichnen, von denen 122 das Konservatorium und 69 die Vorbereitungsklassen für Klavier und Violine besuchten. Es fanden 15 Vortragsabende, 6 öffentliche Prüfungen und 2 dramatische Aufführungen statt. Durch den am 11. Januar erfolgten Tod Prof. Anton Urspruch's erlitt die Anstalt einen schweren Verlust. Der Verstorbene war 20 Jahre lang am Konservatorium als Lehrer für Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation tätig; seine umfassende Bildung und gründliches Wissen gaben ihm die Fähigkeit zur Erteilung eines vorzüglichen Unterrichts. Dem grossen Künstler wird die Anstalt ein dauerndes Andenken bewahren. An seine Stelle ist Dr. Frank L. Limbert getreten. — Das neue Schuljahr beginnt am 2. September.

Am Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt das Winter-Semester am 1. September.

Vermischte Nachrichten.

Der Oberbibliothekar und langjährige Vorsteher der kgl. Bibliothek zu Berlin, Dr. Kopfermann, erhielt den Titel „Kgl. Professor".

Dem städtischen Musikdirektor Wilhelm Lamping in Bielefeld ist der Titel Professor verliehen worden.

Am 27. Juni starb zu Dresden der Königl. Musikdirektor Carl Witting, einer der ältesten und treuesten Mitarbeiter des „Kl.-L.", im 84. Lebensjahre. 1823 zu Jülich geboren, genoss der Verstorbene seine Ausbildung in Aachen und Paris und war in letzterem Orte seit 1837 als Chorist an der Oper und Tenorsänger an der Kirche St. Madelaine tätig. Nachdem er sein Können durch Studien bei Adolf Reichel noch vertieft und durch ein Klavierquartett einen Preis erhalten ward er rasch ein gesuchter Lehrer. 1855 übersiedelte der Künstler nach Berlin, 1858 nach Hamburg, später nach Glogau, um sich schliesslich 1861 in der sächsischen Hauptstadt dauernd niederzulassen; Dresden verliert in Witting einen der besten und gesuchtesten Lehrer. Schriftstellerisch hat sich der Heimgegangene mit gehaltreichen Aufsätzen beteiligt; seine Kompositionen machte er im wesentlichen lehrhaften Zwecken dienstbar: die von ihm verfasste „Violinschule" und die achtbändige „Kunst des Violinspiels" sind allgemein bekannt geworden, während die Opern und Chorwerke des rastlos tätigen Mannes weniger Beachtung fanden. Ein umfassend gebildeter Fachmann, dessen vielbemerktes Wirken in der Hauptsache auf erziehlichem Felde lag, ist in Witting dahingegangen.

Der Prinzregent von Bayern hat den Generalmusikdirektor Mottl zum königlichen Hofoperndirektor ernannt. Damit ist Mottl die gesamte Leitung der Münchener Hofoper in künstlerischer Beziehung übertragen.

Die Direktion des neu zu gründenden Orchesters für den Blüthner-Saal (die Herren Kapellmeister August Mondel und Gustav Drechsel; Geschäftsleitung Gustav Abicht) haben mit der Theater- und Saalbau-Aktiengesellschaft einen Vertrag geschlossen, wonach erstere das Mozart-Saal-Orchester bei einer umfassenden Neuorganisation unter dem Namen Mozart-Orchester vom 1. Oktober d. J. übernehmen und mit demselben alle Orchesterkonzerte im Blüthner-Saal und Mozart-Saal bestreiten werden. Die Direktion befindet sich Berlin W 30, Hohenstaufenstrasse 15.

Zwei originelle Konzerte fanden an den Nachmittagen des 19. und 20. Juni im Sarah Bernhardt-Theater zu Paris statt. Francis Planté, ein in Deutschland wenig bekannter Pianist, der aber in Frankreich als einer der bedeutendsten lebenden Klavierspieler gilt, hatte sich zum Besten der „Pensionsanstalt für die Lehrer am Konservatorium" mit sämtlichen grossen Pianisten Frankreichs, mit L. Diémer, R. Pugno, E. Risler und Alfred Cortot vereinigt und brachte mit den genannten Künstlern eine Reihe selten gespielter Konzerte, Sonaten und Phantasiestücke für zwei und drei Klaviere von alten und neuen französischen und deutschen Meistern zu glänzendem Vortrag. Die Instrumentalbegleitung führte das Orchester des Konservatoriums unter Leitung des Kapellmeisters Taffanel von der grossen Oper vortrefflich durch.

Alexander Heinemann erhielt vom Herzog von Anhalt-Dessau den Verdienst-Orden für Wissenschaft und Kunst.

Die erste Aufführung der Oper „Errisiñola", Text von Luigi Illica, Musik von Louis Lombard, findet am 1. August im Schloss-Theater von Trèvano statt.

Hofkapellmeister Carl Pohlig in Stuttgart ist zur Leitung des Sinfonie-Orchesters in Philadelphia, zunächst auf fünf Jahre verpflichtet worden. Das Entgegenkommen der Hoftheaterintendanz ermöglicht ihm den Antritt der Stellung schon in diesem Herbst. Die Bedingungen sind ehrenvoll und glänzend: 60000 Mk. im Jahr bei sechsmonatlichen Ferien. Das Orchester von Philadelphia gibt auch Konzerte in Baltimore und Washington.

Der Dresdener Kreuzchor unter Leitung von Musikdirektor Otto Richter brachte in einer seiner letzten musikalischen Vespern ausser zwei Motetten Seb. Bach's eine Aria, Sinfonia und Chor aus J. Th. Staden's „Geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt Seelewig, auf italienische Art gesetzet", zur Aufführung. „Seelewig", bekanntlich die älteste erhaltene deutsche Oper (1644) ist von Robert Eitner in den „Monatsheften für Musikgeschichte" (Jahrg. XIII., S. 53 ff.) neu gedruckt. Der instrumentale Teil dieses musikgeschichtlich sehr interessanten Werkes schreibt folgende Orchesterbesetzung vor: 3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmayen und 1 grobes Horn, während den „Grund" (Continuo) „eine Theorba durch und durchführet".

Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat dem um das Eisenacher Musikleben verdienten Hof- und Stadtorganisten Camillo Schumann zu Eisenach, Bruder des Direktors der Berliner Singakademie Prof. Georg Schumann, den Titel „Grossherzoglicher Musikdirektor" verliehen.

In No. 90 ihrer „Mitteilungen" kündigt die Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig, an, dass jetzt nach dem Vorbilde der Gesamtausgaben Mozart, Beethoven, Schubert auch die Werke von „Joseph Haydn" in gleicher Gestalt der Nachwelt überliefert werden sollen. Die ersten dieser auf etwa 80 Bände berechneten Ausgabe erscheinen schon im Herbst 1907, binnen 10 bis 15 Jahren wird das Lebenswerk des Kompo-

nisten der österreichischen Kaiserhymne und damit zugleich der deutschen Volkshymne vollständig vorliegen. Weitere Nachrichten enthält das Heft über Neuausgaben der Meister-Biographien Spitta-Bach, Chrysander-Händel, Pohl-Haydn, Jahn-Mozart und Thayer-Beethoven. In den „Vermischten Nachrichten" finden sich u. a. Berichte über erfolgte Aufführungen von Tinels neuestem „Te deum" Krug-Waldsee's „Begrabenem Liede", Sibelius' „Gesang der Athener", Streicher's „Mignons Exequien", über Auszeichnungen, Ernennungen, kurze Nekrologe von musikalischen Persönlichkeiten, die in irgend einer Beziehung zum Verlage Breitkopf und Härtel stehen oder standen. Von Wert ist die Mitteilung, dass die Heliogravüre des von Prof. Dr. Volbach aufgefundenen „Bachbildnisses", das bisher nur den Mitgliedern der „Neuen Bachgesellschaft" in einem Exemplare zugängig war, jetzt käuflich an jedermann abgegeben wird; der Verkauf erfolgt zugunsten des Bachmuseums. Eine Ankündigung des Schriftchens „Wie sollen wir sprechen?" bildet den Schluss.

Universitätsmusikdirektor Max Reger in Leipzig ist zum Ehrenmitgliede der niederländischen „Maatschappy ton Bevordering der Toonkunst" ernannt worden.

Das beim Tonkünstlerfest in Dresden zur ersten Aufführung gekommene „Trio" von Wilhelm Rhode ist auch vom Verein für Kammermusik in Hamburg für die nächste Saison zur Aufführung angenommen. Die Verlagsfirma Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde, hat von dem Werke eine Partitur in Taschenformat speziell für Konzertbesucher herausgegeben.

Am 3. Todestage Anton Dvorák's (1. Mai) wurde die Bronzebüste des Meisters im Foyer des Böhmischen Nationaltheaters enthüllt. Die Büste stammt vom akad. Bildhauer Maratka. Dvorák ist bereits der fünfte Musiker, dessen Büste in diesem Foyer aufgestellt wurde. Es befinden sich dort die Büsten der Komponisten Smetana, Fibich, Bendl und des Sängers Josef Lev.

Ueber das amerikanische Bayreuth, das Frau Lillian Nordica etwa 64 Kilometer von New-York zu gründen beabsichtigt, erfährt man jetzt nähere Einzelheiten. Frau Nordica hat in Harmon am Hudson, dem „amerikanischen Rhein", zwanzig Acres Land für diesen Zweck gekauft. Sie selbst will dort aus eigenen Mitteln ein Opernhaus genau nach dem Vorbild des Bayreuther bauen und reiche Freunde, unter ihnen W. Rockefeller und Pierpont Morgan, wollen ihr helfen, ein Konservatorium, für das die besten Musiklehrer Europa's gewonnen werden sollen, und ein offenes Theater anzufügen. Die Wagner-Aufführungen sollen im Sommer stattfinden, um den grössten europäischen Dirigenten und Musikern zu erlauben, herüberzukommen. Zum musikalischen Leiter ist Herr Walter Damrosch in Aussicht genommen. Frau Nordica, die nach Europa gereist ist, beabsichtigt Frau Cosima Wagner und ihren Sohn Siegfried zu besuchen und persönlich zur Einweihung des Festhauses einzuladen, die auf Juni 1909 angesetzt ist. Sie will auch alle die hervorragenden deutschen Künstler konsultieren, mit denen zusammen sie aufgetreten ist.

Für die Münchener Ausstellung, 1908, hat sich ein eigenes Musikkomitee gebildet, das unter dem Vorsitze des Kapellmeisters Siegmund von Hausegger zusammengetreten ist. Es besteht aus den Herren: Komponist Ernst Boehe, Kammersänger Ludwig Hess, Verleger Thomas Knorr, Dr. Paul Marsop, Max Schillings, Rentier Friedrich Schön, Bernhard Stavenhagen. Die Herren Felix Mottl, Max Reger, Richard Strauss und Felix Weingartner wurden als Ehrenmitglieder des Komitees gewählt. Das Musikkomitee wird über alles entscheiden und alles arrangieren, was in der Ausstellung an Musik aufgeführt werden soll.

Bücher und Musikalien.

Alfred Moffat: Meister-Schule der alten Zeit.
N. Simrock, Berlin.

Seit Alard's „Morceaux célèbres de maitres classiques" und David's „Die hohe Schule des Violinspiels" haben wir nicht eine solche Fülle Musik aus dem 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts beisammen gesehen. Die schöne, orgelartig volle Bearbeitung des bezifferten Basses ist zunächst rühmend an der vorliegenden Sammlung hervorzuheben. Auch der Klavierspieler wird bei der Mitwirkung dieser Sonaten Freude haben; früher war es eine Qual für ihn, die monotonen langweiligen Begleitungen spielen zu müssen. No. 2, Händel, zeigt die Riesenkraft und Grösse des Meisters, steht aber, an Tiefe und Melodienreichtum, nicht auf der Höhe der beliebten A dur-Sonate. No. 13, Corelli; die Sonate ist nicht unbekannt; ein schönes, weihevolles und melodienreiches Werk! Corelli bevorzugt die Molltonarten. Glücklicherweise wird unsere gehobene Stimmung in dieser Sonate nicht wieder durch einen etudenartigen Satz in Sechzehnteln gestört. Die „Allemanda" erinnert in ihrer Urkraft an Corelli's grossen deutschen Freund Händel. No. 4, Leclair (D dur), darf nicht mit den vorgenannten grossen Meistern verglichen werden; einzelne seiner Sonaten sind musikalisch sehr wertvoll und mitunter auch sehr dankbar. Zur Ausführung dieser Werke gehört ein sehr guter Geiger.

„Sarabande“ und „Tambourin“ sind seit langem bekannt, alle Sätze dieser Sonate sind aber sehr spielenswert. Nr. 9, Louis Aubert: Alte, gute Musik, viel leichter als Leclair; auch hier ein Schlusssatz „Tambourin“ bezeichnet, welcher sehr wirksam ist. Die „Corrente“ erinnert vielfach an Veraccini. No. 10, Antonio Vivaldi: Der alte Meister hat stets ein ehrwürdiges Ansehen, aber der Inhalt seiner Werke entbehrt der Würde und Tiefe. Zu Studienzwecken ist er jedoch immer noch sehr zu empfehlen.

Carl Bohm: Concertino für Solo-Violine mit Klavierbegleitung.

N. Simrock, Berlin.

Das Werkchen geht nur bis zur dritten Lage. Die Themen sind schwungvoll, der Anfang streift an's Grossartige. Alle Doppelgriffe sind leicht. Satz II Andante fällt in Beziehung auf Gedankeninhalt etwas ab. Im III. Satz ist eine chromatische Passage, die in den Rahmen eines Concertino's für kleine Schüler ihrer Schwierigkeit halber nicht hineinpasst.

Johann Slunicko, op. 16. Sonate für Violine und Pianoforte. A dur.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Zu den bedeutenderen Erscheinungen ihrer Gattung ist diese Sonate zu zählen. Einige Themen des ersten Allegro haben einen slawischen Charakter, sind aber nicht prägnant genug, um eine grössere thematische Bearbeitung zuzulassen. Der gute Wille hierzu ist, besonders in rhythmischer Beziehung, durchaus vorhanden. Das Adagio scheint uns am bedeutendsten zu sein. Am Anfang und Schluss desselben eine rührende Klage, in der Mitte ein tröstender Gesang. Nach dem ersten frischen Motiv (Satz III) des Presto erscheint eine kleine wohlgelungene Fuge; das Thema derselben erinnert den Kammermusikspieler an alte liebe Bekannte, Schumann u. s. w. Wer nicht ein Reminiszenzenjäger ist, wird das durchaus nicht als Fehler ansehen. Trotz des schnellen Tempo's ist der Satz etwas zu lang und nicht wirksam genug durch die vielen hohen, wenig klangvollen, langen Noten in der Geigenstimme. Es wäre wünschenswert, dass die Sonate. in der nächsten Saison öfters in Konzerten zu Gehör gebracht würde, da nur Künstler oder sehr gute technisch geschulte Dilettanten dem Werke gerecht zu werden vermögen.

Dagobert Löwenthal.

Franz Liszt: „Bénédiction de Dieu dans la Solitude“. Für zwei Klaviere zu vier Händen übertragen von Emil Sauer.

Fr. Kistner, Leipzig.

Franz Liszt's, aus der Sammlung „Harmonies poetiques et réligieuses“ entnommene Tondichtung „Bénédiction de Dieu dans la Solitude“ hat Emil Sauer in ebenso pietätvoller als künstlerisch und musikalisch wirkungsvoller Weise für den Vortrag auf zwei Klavieren zu vier Händen übertragen. Das Arrangement hinterlässt infolge der schönen und gleichwertigen Verteilung der Aufgabe unter beide Spieler durchaus den Eindruck einer Originalkomposition und ist von einem aus Liszt'schem Geiste heraus entstandenen Klaviersatze. Da Sauer selbst ein so ausgezeichneter Vertreter seines Instrumentes ist und dessen Leistungsfähigkeit man möchte sagen in jeder Taste, jeder Saite auf's allergenaueste kennt, so hat er auch vorliegenden Falls in feinfühligster und echt nachpoetisierender Weise auf besonders schöne Klang- und Tonfarbenmischungen Bedacht genommen und eine Arbeit gegeben, die nach jeder Seite hin vollkommen befriedigen wird. Die Liszt'sche „Bénédiction“ ist selbstredend auch in dieser ihrer neuen Gestalt und Gewandung nicht allen Spielern zugänglich, anderuteils jedoch auch nicht so kompliziert und mit technischen Schwierigkeiten überfüllt, als dass sie nicht von technisch wohlpräparierten, musikalisch gut veranlagten Scholaren in Angriff genommen und als Studie wie auch als ausgezeichnetes Vortragsstück Verwendung finden könnte. Ich empfehle Sauer's schöne Bearbeitung herzlich und angelegentlich, denn auch sie wird sicher dazu beitragen, das Verständnis für den Komponisten Liszt zu heben und seiner Muse neue Verehrer zuzuführen.

Adolf Ruthardt, op. 50. Zehn Etüden für Pianoforte.

C. F. Peters, Leipzig.

Adolf Ruthardt's neues Studienwerk op. 50 kann bereits auf einer mittleren Stufe des Unterrichts sehr passende Verwendung finden. Die Etüden beschäftigen sich in der Hauptsache mit dem Skalen- und Akkordspiel, auch wird im Vorübergehen die Behandlung der Terzen und der gestossenen Oktaven gestreift. In jeder einzelnen Etüde findet sich wertvolles und wohl zu beachtendes Material, das sich auch hinsichtlich der melodischen Fassung und harmonischen Behandlung über seinesgleichen erhebt, wenn auch der eigentliche Schwerpunkt des Werks im rein Technischen liegt. Ruthardt's Publikation sei hiermit allen Lehrern warm empfohlen.

Antonio Sani: Notturno (Cis moll) e Gavotta delle Maschere per Pianoforte.

Amilcare Zanella, op. 43. Tre Mazurke.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Antonio Sani's Cis moll-Notturno ist zwar ein gut klingendes, im Klaviersatz zu lobendes Stück, entbehrt jedoch der rechten eigenartigen Physiognomie und einer wirklich interessierenden zusammenhaltenden poetischen Stimmung. Viel hübscher und natürlicher gibt sich dagegen die liebenswürdige G moll-Gavotte, die einen Maskenzug im kleinen darstellt und ebenso zierlich als witzig ist. Der intime Reiz des Roccoco ist darin

heimlich versteckt und guckt allenthalben schelmisch hervor. Ein ergötzliches, feines Stückchen, das sehr erfreulich wirkt und leicht spielbar ist. Wie diese Sachen gehören auch die drei Mazurken von Amilcare Zanella (op. 43) in das Gebiet der Salonmusik und verdienen ihrer hübschen Fassung und der anregenden Melodik halber als Kompositionen zur Erholung und Unterhaltung zugleich freundliche Beachtung, die man ihnen um so weniger versagen wird, als viel frisches Leben und unmittelbar warme Gefühlsäusserung darin enthalten ist. Sämtliche Klavierstücke sind leicht ausführbar und dürfen auch als brauchbare Mittel zur Förderung des verfeinerten Vortrags angesehen werden.

Hans Huber, op. 47. Vom Luzerner See. Zehn Ländler für Klavier zu vier Händen. Neue billige Ausgabe.

Hug & Co., Leipzig.

[illegible] Huber's Ländler („Vom Luzerner See") [illegible] sich bereits seit geraumer Zeit als hervor[illegible] Erscheinungen auf dem Gebiete der vier[illegible] Klavierliteratur erwiesen. Die neue [illegible] und auf ein Heft beschränkte Ausgabe dieser [illegible] Tanzpoeme, die zugleich zahlreiche Momente [illegible] Stimmungsmalerei in sich bergen, [illegible] nun sicherlich aufs neue allen den[illegible] Musikfreunden hochwillkommen sein, die [illegible] schon das Wirken und Schaffen des be[illegible] schweizerischen Tondichters schätzten [illegible] ihm auch neue Freunde [illegible]

Siegfried Salomon, op. 23. Zwei Präludien.

Verlag und Eigentum des Komponisten.

Der musikalische und geistige Inhalt der genannten beiden Präludien in Fis-moll und [illegible] von Siegfried Salomon ist weder tief, noch [illegible] originell, aber ihre instrumentale Einkleidung [illegible] gemein geschickt und die Bravour und [illegible] des Vortrags in hohem Grade fördernd. Das [illegible] moll Präludium dient der Uebung in [illegible] nachsetzenden Oktaven, das andere in C-moll [illegible] denkt besonders die linke Hand und ihre [illegible] bildung mittels einer Art von Basso ostinato. [illegible] Präludien dürften sich als Vorübungen für den [illegible] trag Liszt'scher Klavierwerke nicht übel eignen.

Eugen Segnitz.

G. W. Scharwenka, op. 2. Zwei Salontänze für Klavier zu 4 Händen. 1. [illegible] 2. Mazurka.

Eisoldt und Rohkrämer, Berlin.

Es sind zwei gefällige, reizvolle Salonkompositionen von guter Klangwirkung und einschmeichelnder Melodik, welche Schülern der Mittelstufe sicherlich Freude und Anregung geben werden. [illegible] Stücke stellen an die Technik keine grossen Anforderungen, sind nach rhythmischer wie harmonischer Seite hin interessant und dürften [illegible] allein erfreuen, sondern auch zur Belebung des musikalischen Sinnes und Vortragsgefühls beitragen. Namentlich wird die Mazurka — temperamentvoll vorgetragen — hübsche Effekte erzielen. [illegible] hiermit gebührender Beachtung empfohlen.

M. Dietz.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

heimlich versteckt und guckt allenthalben schelmisch hervor. Ein ergötzliches, feines Stückchen, das sehr erfreulich wirkt und leicht spielbar ist. Wie diese Sachen gehören auch die drei Mazurken von Amilcare Zanella (op. 43) in das Gebiet der Salonmusik und verdienen ihrer hübschen Fassung und der anregenden Melodik halber als Kompositionen zur Erholung und Unterhaltung zugleich freundliche Beachtung, die man ihnen um so weniger versagen wird, als viel frisches Leben und unmittelbar warme Gefühlsäusserung darin enthalten ist. Sämtliche Klavierstücke sind leicht ausführbar und dürfen auch als brauchbare Mittel zur Förderung des verfeinerten Vortrags angesehen werden.

Hans Huber, op. 47. Vom Luzerner See. Zehn Ländler für Klavier zu vier Händen. Neue billige Ausgabe.

Hug & Co., Leipzig.

Hans Huber's Ländler („Vom Luzerner See") haben sich bereits seit geraumer Zeit als hervorragende Erscheinungen auf dem Gebiete der vierhändigen Klavierliteratur erwiesen. Die neue billige und auf ein Heft beschränkte Ausgabe dieser feinen Tanzpoeme, die zugleich zahlreiche Momente landschaftlicher Stimmungsmalerei in sich bergen, werden nun sicherlich aufs neue allen denjenigen Musikfreunden hochwillkommen sein, die ohnehin schon das Wirken und Schaffen des bekannten schweizerischen Tondichters schätzten und sind ganz geschaffen, ihm auch neue Freunde zuzuführen.

Siegfried Salomon, op. 23. Zwei Präludien.

Verlag und Eigentum des Komponisten.

Der musikalische und geistige Inhalt der obengenannten beiden Präludien in Fis-moll und C-moll von Siegfried Salomon ist weder tief, noch besonders originell, aber ihre instrumentale Einkleidung ungemein geschickt und die Bravour und Brillanz des Vortrags in hohem Grade fördernd. Das Fis-moll Präludium dient der Uebung im Spiel der nachsetzenden Oktaven, das andere in C-moll bedenkt besonders die linke Hand und ihre Ausbildung mittels einer Art von Basso ostinato. Beide Präludien dürften sich als Vorübungen für den Vortrag Liszt'scher Klavierwerke nicht übel eignen.

Eugen Segnitz.

G. W. Scharwenka, op. 2. Zwei Salontänze für Klavier zu 4 Händen. 1. Ländler. 2. Mazurka.

Eisoldt und Rohkrämer, Berlin.

Es sind zwei gefällige, reizvolle Salonkompositionen von guter Klangwirkung und einschmeichelnder Melodik, welche Schülern der Mittelstufe sicherlich Freude und Anregung geben werden. Beide Stücke stellen an die Technik keine grossen Anforderungen, sind nach rhythmischer wie harmonischer Seite hin interessant und dürften nicht allein erfreuen, sondern auch zur Belebung des musikalischen Sinnes und Vortragsgefühls beitragen. Namentlich wird die Mazurka — temperamentvoll vorgetragen — hübsche Effekte erzielen. Sie seien hiermit gebührender Beachtung empfohlen.

M. Dietz.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5–6, Mittwochs u. Sonnabends 11–1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8–10 u. 2–3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

— Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet. —

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11–12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3–5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69. Lektion 8,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 15. | **Berlin, 1. August 1907.** | **XXX. Jahrgang.**

Ueber rhythmisches Empfinden.

Von

Eugen Tetzel.

(Schluss.)

Handelt es sich nun um verwickelte Takteinteilung, wie solche in Adagios häufig vorkommt, so reicht das Zählen der vorgeschriebenen Takteinheiten nicht aus. Es ist jedoch auch nicht ratsam, ganz kleine Notenwerte zu zählen, da die Musik hierdurch zerstückelt und eine grosszügige Auffassung verhindert wird. Im Gegensatz hierzu ist eine gut entwickelte Taktempfindung fähig, die Vorteile der erwähnten beiden Möglichkeiten auszunützen, die Nachteile aber zu vermeiden, indem sie beide in der Vorstellung vereinigt.

Letztere Fähigkeit ist auch für den entgegengesetzten Fall, die Vereinigung der Takte zu Gruppen, von Bedeutung. Während unmusikalische Leute denken könnten, dass die verwickelteren Taktverhältnisse vom Komponisten nur oder hauptsächlich deshalb vollzählig und genau notiert würden, weil es nun einmal in der Taktart vorgeschrieben sei, beweist der sogenannte „grosse Takt" ganz im Gegenteil, wie fein und weitgehend zugleich die Taktempfindung und das Bedürfnis nach einem Ebenmass der Perioden bei einem grossen Meister ausgeprägt sind. Obgleich sie durch keine diesbezüglichen Vorschriften erinnert werden, bauen die guten Komponisten ihre vier- und acht-, ja sechszehntaktigen Perioden, wenn sie nicht andere Gruppenbildungen vorziehen. Wie bei der Kristallisation ist das Prinzip, diese oder jene Bauart innezuhalten, unverkennbar, doch kommen auch gelegentliche Abweichungen vor. Die viertaktigen Perioden werden oft von drei-, fünf- oder sechstaktigen, die achttaktigen von sieben-, neun- oder zwölftaktigen vertreten. In anderen Fällen herrschen dreitaktige Gruppen vor, auch fünftaktige Themabildung ist zu beobachten (Krönungsmarsch aus dem Propheten). Wenn ein neues Thema oder Motiv angenehm überraschend einsetzen soll, so wird oft der letzte Takt einer vier- oder achttaktigen Gruppe unterdrückt, dass eine drei- oder siebentaktige entsteht. Andererseits wird eine viertaktige Gruppe durch einen melodischen Zusatz oft zu einer fünftaktigen verlängert, wie man dies beim A-dur-Trio des Chopin'schen Des-dur-Scherzos beobachten kann. (Dieses Scherzo wird meist fälschlich

B-moll-Scherzo genannt, weil es mit dem Des-dur-leitereigenen B-moll anfängt, gerade wie das Finale von Beethoven's G-dur-Konzert mit C-dur beginnt.) So gibt es Passacaglios von regelmässig fünf- oder siebentaktigem Periodenbau. (Brahms, Finale op. 56.) Im allgemeinen herrscht die viertaktige Gruppenbildung entschieden vor, während die dreitaktige meistens den Charakter der Ausnahme trägt. Das Erkennen dieser Gruppen ist manchmal nicht leicht, doch stets von grosser Wichtigkeit für die feinere Behandlung des Taktes, die dynamischen Verhältnisse und selbst für den Pedalgebrauch. Letzteres ist z. B. in der Durchführung des ersten Satzes der kleinen G-dur-Sonate, op. 79, von Beethoven der Fall. Die richtige Phrasierung der nach einer siebentaktigen Anfangsgruppe mit dem achten Takte einsetzenden viertaktigen Gruppen von Kukuksrufen verlangt eine Unterbrechung des Pedalklanges in jedem vierten Takte, obgleich dieselbe Harmonie bleibt. Es ist auch für die musikalische Empfindung und somit auch für den Vortrag von Bedeutung, ob ein während zweier Takte ausgehaltener Ton als Synkope aufzufassen ist oder mit dem guten Taktteil einsetzt. Dieser Fall kommt in den Scherzi von Chopin mehrfach vor, ist jedoch hier leicht zu entscheiden, da dieselben, besonders das H-moll- und E-dur-Scherzo, äusserst regelmässig gebaut sind. Die Gruppenbildung ist bei beiden ausnahmslos viertaktig und sogar meist achttaktig. Das E-dur-Scherzo ist durchweg achttaktig gebaut und hat nur kurz vor dem Schluss zweimal eine zwölftaktige Gruppe. Wenn solche Regelmässigkeit nun bei dem überaus schnellen Tempo der Scherzi naheliegend erscheint, so muss sie bei langsamen Sätzen doch überraschen, wie z. B. beim zweiten Satz von Beethoven's B-dur-Symphonie. Dieses Adagio beginnt mit einem Vortakt, welcher im Sinne des „grossen Taktes“ als „Auftakt“ zu bezeichnen wäre. Dann folgen 14 viertaktige, 1 dreitaktige, 8 viertaktige, 1 dreitaktige, 1 sechstaktige Gruppe, und den Schluss bilden drei Takte, welche sich mit dem Auftakt zu einer viertaktigen Gruppe ergänzen. Die einzigen beiden dreitaktigen Gruppen bilden die Uebergänge zum Wiedereintritt des Hauptthemas und der Coda. Da nun ein Genie wie Beethoven sicherlich weit entfernt war, die Takte genau abzuzählen, so beweist die trotzdem vorhandene Regelmässigkeit des Baues desto klarer, wie ungemein feinfühlig er rhythmisch empfunden haben muss. So schliessen auch manche Sätze, deren zweiter Teil nicht wiederholt wird, mit einem vollen Takt Pause, z. B. der erste und letzte Satz von Beethoven's C-dur-Symphonie. Die Empfindung pulsiert noch bis zum Ende der abschliessenden Gruppe, erst dann ist die Musik wirklich zu Ende, nicht mit dem Abbrechen des Schlussakkords. Liegt darin nicht ein Wink, alles das nachzuempfinden, was seine Form nicht pedantischer Kleinlichkeit, sondern dem instinktiven, urwüchsigen Gefühl für das Ebenmass der Verhältnisse verdankt? Erfasst man denn überhaupt eine Tonschöpfung, wenn man dies nicht tut? Die Antworten auf diese Fragen unterliegen in der Theorie wohl keinem Zweifel; wie weit solche Grundforderungen aber in der Praxis befolgt werden, das ist eine andere Frage! Wird doch leider nur allzu häufig die einfache Taktvorstellung gänzlich unterlassen! So habe ich doch wiederholt bei Reigenaufführungen in höheren Mädchenschulen zu meinem Entsetzen erlebt, dass die einzelnen Verse eines Liedes wie: „Ich hatt' einen Kameraden“ immer mit dem dritten Viertel eingesetzt wurden, ohne dass dies von der Lehrerin oder anscheinend überhaupt von jemand bemerkt wurde! Ja noch besser, die Lehrerin leitete die Sache mit folgenden Worten ein: „Also, ich zähle vier vor: „Eins, Zwei, Drei, Vier, Ich hatt' . . .“ Ja wie sollen wir unglückseligen Musikpädagogen das wieder gut machen, wenn die beste Gelegenheit, Taktgefühl zu entwickeln, der Reigenschritt, somit nicht nur unbenützt gelassen wird, sondern durch die falsche Anwendung unberechenbaren Schaden anrichtet!? Wenn die Empfindung so verwirrt ist, kein Wunder, dass dem Musikschüler dann das Zählen als eine lästige Aeusserlichkeit erscheint, deren Notwendigkeit er nur einsieht, wenn er nicht spielt. Wenn er spielt, hat er zunächst „wichtigere“ Dinge zu tun, das Takthalten wird einstweilen „noch nicht“ so streng genommen, und dann tut die Gewohnheit das ihrige! — Ist jedoch der grosse Wurf gelungen, den Schüler dahin zu bringen, dass er wirklich ausnahmslos „zählt“, dann unterliegt er noch immer sehr leicht der Gefahr, die Zahlen empfindungs- und rücksichtslos herunterzubeten. Er denkt, nun muss es richtig sein, denn ich zähle ja! Selbst wenn wir von Irrtümern in der Takteinteilung absehen, wie schwer lernt der Schüler den Taktschritt der Phrasierung und

dem melodischen Ausdruck entsprechend zu beeinflussen! Er kennt nur ein unmusikalisch steifes oder ein haltlos schwankendes Spiel! Und weshalb? Weil ihm der Rhythmus nicht die Seele der Musik ist! Der etwas Vorgeschrittene denkt womöglich, er braucht nicht mehr an Takt zu denken: „Im Anfang war der Rhythmus!“ Ja sogar Künstler mit den berühmtesten Namen vergessen im Gefühl ihrer Souveränität leider manchmal das zu tun, was den Künstler ausmacht: jederzeit beim Musizieren lebhaft rhythmisch zu empfinden! Sowohl Kritiker wie Publikum pflegen ja bei einem berühmten Künstler manches zu entschuldigen, was einem Debütanten sehr übelgenommen wird! Besonders schwer zu verurteilen ist aber die rhythmisch nachlässige Wiedergabe der „harmlosen“ Musik z. B. eines Haydn, da ihre Wirkung hauptsächlich von der rhythmischen Sorgfalt abhängt! Wenn eine Haydn'sche Symphonie von den Geigern nachlässig heruntergestrichen wird, wenn sie glauben, sie brauchten sich bei so „leichten“ Sachen nicht zusammenzunehmen, so darf man sich nicht wundern, wenn das Publikum von der köstlichen Frische dieser Musik nicht entsprechend bezaubert ist und den Altmeister doch für harmloser hält, als er ist!

Es kann also nicht geleugnet werden, dass sich in unserer heutigen Musikpflege in Haus, Salon und Konzert nur allzu oft ein auffallender Mangel an gesunder rhythmischer Empfindung bemerkbar macht. Zum Teil mag dies auf die Entwickelung der modernen Musik durch und seit Wagner zurückzuführen sein, auf den Einfluss derselben auf das Empfinden und auf die schädliche Rückwirkung, betreffend die Auffassung und Wertschätzung älterer einfacher Musik. Zweifellos lässt sich jedoch durch die musikalische Erziehung ein ganz bedeutender Einfluss auf die Entwickelung des rhythmischen Empfindens üben. Dass dies aber nicht durch die Forderung ausnahmslosen Zählens allein zu erreichen ist, ergibt sich aus den obigen Ausführungen von selbst. Da es ein Hauptgrundsatz der Pädagogik ist, womöglich jeden Fehler von vornherein zu vermeiden, so muss der Grund zu einem gesunden Taktempfinden durch den Anfangsunterricht gelegt werden. Das kann aber nur geschehen, wenn das erste Unterrichtsmaterial so beschaffen ist, dass durch Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit in rhythmischer Hinsicht eine Langeweile ausgeschlossen ist. Mechanisches Zählen, wobei der Schüler sich langweilt, muss auf jeden Fall verhindert werden, da es den Grund zu späterer rhythmischer Nachlässigkeit und Schlaffheit legt. Besonders schädlich müssen daher die bisher zu Anfang gebräuchlichen Uebungen mit lauter Ganzen oder Halben wirken, auch sind alle einförmigen Rhythmen, wie lauter Viertel oder Achtel, auf die Dauer nachteilig. Im Gegensatz hierzu muss durch Gestaltung der Beispiele die lebhafte Empfindung der zu zählenden Notenwerte, der „Takteinheiten“, anerzogen werden. Das geschieht zweifellos am besten, indem zu allererst nur die Takteinheiten selbst angewandt werden, wobei die Empfindung eines jeden Taktschrittes durch ein Anschlagsmoment unterstützt wird. Dieses Verfahren bietet auch die Möglichkeit, von Anfang an alle gebräuchlichen Taktarten anzuwenden, während Taktarten wie Alla breve, $^3/_2$, $^6/_4$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ bisher als für den Anfang zu schwer vermieden und in den meisten Schulen ganz vergessen wurden. Die Folge davon war, dass nur die begabteren Schüler sich ohne Schwierigkeiten in solche Taktarten hineinfanden, wenn dieselben zum erstenmal sogleich mit verwickelter Rhythmisierung auftraten. Ein weiterer Nachteil ist es, wenn der Schüler die Rhythmisierung einer Melodie an einer laufenden Begleitung ablesen kann, solange er dies als ein willkommenes mechanisches Hilfsmittel empfindet. Daraus ergibt sich die Forderung, bis zur Bewältigung der hauptsächlichen rhythmischen Erscheinungsformen (Anwendung des Haltebogens, des Verlängerungspunktes, der Synkope) jede laufende Begleitung zu vermeiden. Hierdurch wird doch wenigstens die Gelegenheit geboten, in Ermangelung äusserer Hilfsmittel die Taktempfindung zu schulen und zu festigen. (Den Versuch, eine solche Gelegenheit zu geben und mit anderen Reformbestrebungen zu verbinden, machte der Verfasser dieser Zeilen in seiner Klavierschule „Neuer Lehrgang des Klavierspiels“.) Ist überhaupt einmal das stete Bedürfnis nach Taktempfindung vorhanden oder anerzogen, kann der Schüler überhaupt nicht mehr vergessen, im guten Sinne des Wortes zu zählen, hat er es vielleicht gar dahin gebracht, dass er vom Begriff der Zahl absehen kann, oder derselbe sich in unmittelbare Empfindung der Gruppen umgewandelt hat, dann wird

es keine rhythmischen Schwierigkeiten mehr für ihn geben! Einen anderen Weg zu deren Bewältigung gibt es nicht! Dann wird er vielleicht auch imstande sein, Pausen in Ruhe auszuhalten, weil er sie als Musik empfindet! Endlich wird sich sein Taktgefühl so verfeinern und erweitern, dass er zugleich die geringsten Einzelheiten und den ausgedehntesten Periodenbau übersehen und beherrschen kann.

Stimme und Sprache.

Eine didaktische Studie

von

Nana Weber-Bell.

(Schluss.)

Wenn nun diese Reflexbewegungen durch die wachsende Bildung der Seele die steigende Selbstherrschaft des Menschen unterdrücken und schwächen, so ist es kein Gewagtes, wenn der Sprachforscher aussagt: „dass erstens bei dem Urmenschen keine Seelenerregung vorging ohne eine entsprechende reflektierte körperliche Bewegung, und zweitens, dass jeder bestimmten, besondern Seelenerregung eine bestimmte körperliche entsprach, welche physiognomisch und tönend zugleich war.“ Wie dieses der innere Besitzstand der Seele auf ihrer vorsprachlichen Stufe war, so zeigt uns das Wesen der Sprache in ihrer Entwickelung und Bedeutung, in ihrem ursächlichen Zusammenhang mit dem Tönenden überhaupt und dessen Wirkung in der Sprache selbst, wie sehr jede einfache Empfindung auf unser Gefühl wirkt. Wie mächtig ergreifen uns einfache Töne und Geräusche, z. B. das Seufzen und Stöhnen eines Leidenden, das Rauschen der Blätter, das Plätschern des Baches, das Heulen des Sturmes, das Rollen des Donners. Ist es nicht dieses Tönen der leblosen Natur, welches die Phantasie kindlicher Völker belebte? Wie wirkt es nicht auf uns selbst? Und nun gar die Musik, der Gesang, diese durchgeistigte Sprache? Ist sie nicht ein Erzeugnis des menschlichen Geistes, wie es nirgends anzutreffen ist?

Die Wirkung der Sprache ist, wie ihre Ursache, eine doppelte: sie wird von innen heraus durch die Bedeutung, von aussen durch die Stimmorgane erzeugt. Und so ist auch ihre Wirkung eine doppelte: sie weckt im Hörenden dieselben Gefühle, aus denen sie hervorgegangen sind, wie sie auch ausserdem noch als blosses Tönen wirkt. Hierher gehört zunächst der Wohl- oder Misslaut der Sprache, der die rhythmische Schönheit der Verse wie der Prosa, die Deklamation, der pathetische Vortrag. Im Gesange dagegen wird die Sprache selbst zugleich Musik, und diese tönende Poesie ist die Verkörperung des Innenlebens. In dieser Musik tönt das Gefühl in reinen Tönen, vermöge der gegenseitigen Verhältnisse der Töne zueinander, während die Sprache das Gefühl nicht unmittelbar, sondern nur die Vorstellung davon ausdrücken kann.

Steinthal, der grosse Verehrer Wilh. von Humboldt's, dessen grossartiges Werk, „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts“, als der Kern seines ideellen Lebens angesehen werden muss, sagt in seiner Definition von der Sprache: „Wenn man die Sprache bedeutsames Tönen nennt, und wenn man der Lautlehre die Bedeutungslehre hinzufügt, unter Bedeutung ein Doppeltes verstanden wird; denn unmittelbar bedeutet der Laut die innere Sprachform. Diese aber bedeutet den Denkinhalt, Gefühl, Anschauung, Begriff, Begierde, Wille, kurz das vorgestellte Innere.“ Ferner: „In der Natur ist nur Aeusseres; Ursache und Wirkung, Kraft und Stoff sind in gleicher Weise Aeusseres. Dieselben Kategorien treten auch in der Seele auf, wo alles Inneres ist. Eine Seelenerregung ist Ursache der anderen; die verschiedenen Seelenerzeugnisse sind Stoffe, die mit einer verschiedenen Grösse der Kraft wirken. In der Sprache aber liegt das Verhältnis vor, dass die Ursache ein Inneres ist und die Wirkung ein Aeusseres. Und so ist es in allen Bewegungen, welche auf Gedanken erfolgen, sowohl den gewollten, als auch den blossen Reflexbewegungen. Die innere Sprachform ist also anzusehen als die Ursache, als Reiz für die Erzeugung

des Lautes u. s. w." Im Laute, im Worte finden wir ein klares Abbild der innern Sprachform, des vorgestellten Innern, das so sehr am Laute hängt und in ihm tönt.

In seinem Werke: „Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache" schreibt der geniale Forscher Emil Sutro in New-York (S. 7): „Die Uebertragung des Gedankens in das gesprochene Wort ist, obwohl beide, Gedanke und Wort, gleichzeitig zu sein scheinen, ein Vorgang komplizierter Natur, der sich aus einer Anzahl geistiger und vitaler Faktoren zusammensetzt. Deshalb ist die vokale Aeusserung eine Frage des Lebens und des Geistes, und jeder Versuch, sie von einem andern Standpunkt zu erklären, muss als vergeblich und fruchtlos angesehen werden. Man kann versuchen, einen Schüler auf die richtige vokale Aeusserung dadurch zu weisen, dass man ihm den Laut, das Wort oder den Ton aber- und abermals vorspricht und vorsingt, allein wenn man ihm nicht erklären kann, was er anstellen muss, um Laut, Wort oder Ton in gleicher Weise zu äussern, so wird der Versuch nicht gelingen. Ich will damit nicht die Möglichkeit in Abrede stellen, dass ihn das Ohr instinktiv nach der rechten Richtung leite, allein Instinkt ist nicht Wissen, und die Beispiele, in denen dies erfolgreich geschieht, sind dünn gesät."

An dieser Tatsache, d. h. an der phonetischen Lautschulung, muss die Gesangslehre festhalten, wenn sie auf der Höhe der Zeit stehen will.

Die Entstehung eines Lautes, die Artikulation, ist die besondere Stellung der Mundhöhle, bei welcher Geräusch und Stimme, Konsonanten und Vokale erzeugt werden. Die jeweilige Form der Mundhöhle bildet das jeden Sprachlaut erzeugende Instrument. Der Ort der Lautbildung muss scharf begrenzt sein, denn nur die Begrenztheit unterscheidet die Sprachlaute von sonstigen Geräuschen und macht das Wesen der Artikulation aus. Je begrenzter die Mundhöhle, je bestimmter der Laut.

Betrachtet man die Mundhöhle als das Sprachinstrument, welches den Hauch zum Tönen bringt, so ist die Artikulation den Vorgängen gleichzustellen, durch welche beim Blasinstrument die Röhre verlängert oder verkürzt wird. Daraus ergibt sich, dass man am Instrument wohl Stoff und Form scheiden kann, aber nicht am Ton, Ton ist weder Stoff noch Form. Dagegen ist die Sprache Form, ihr Stoff ist der Gedanke, der ausser ihr liegt, und ist die Sprache Darstellung oder Form sowohl des Gedankenstoffes als der Gedankenform, ein Vorgang, der als ein unzertrennlicher Parallelismus aus geistigen und vitalen Faktoren zusammengesetzt ist.

Wie sollen nun musikalische Gedankenschätze Form und Gestalt annehmen, wenn man das Wesen der Sprache, dessen Stoff der Gedanke ist, nicht ahnt, nicht kennt? Wenn man die Stimme immer nur als physikalische Erscheinung betrachtet, anstatt als das Produkt der Seele, wie die Sprache Entwickelung der Seele ist?

Physiker und Psychologe haben das Arbeitsfeld gemein. Die Naturwissenschaften und die Psychologie sind gleichberechtigte, einander ergänzende Forschungsgebiete und ist ihr Zusammenhang ein Nebeneinanderbestehen der psychischen und physischen Vorgänge, welche einen unzertrennlichen Parallelismus bilden. Dadurch wird ein Kreis zusammenhängender Begriffe geschlossen, der die Welt des innern und äussern Lebens umfasst. Und diese Begriffe sind es, welche auch im Gesang Naturprozesse und Kunstprodukte zu einem harmonischen Ganzen vereinigen. Diese gehen aus der geistigen Auffassung hervor, und diese geistige Auffassung ist Formung des durch die Sinne von aussen gewonnenen Stoffes.

Wir schliessen mit Steinthal's unsterblichen Worten: „Die Sprache ist ein geistiges Wesen, und im Geiste ist nichts Wirkung, ist alles Wirken. Die Herrschaft des Geistes über den Körper bricht in Tönen aus, und Freiheit ist das Wesen der Sprache."

Und ohne diese Sprache ist der Gesang nur ein Phantom, ohne jenes geistige Wesen kann er sich nicht zum Kunstprodukt erheben, ohne jenes Wirken hat der Gesang keinen ästhetischen Wert.

Qui bene distinguit bene docet!

Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille.

Carl Grüninger, Stuttgart.

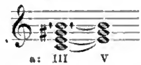
Besprochen von

Arno Kleffel.

Als Wagner's Oper „Tristan und Isolde“ erschien, ging ein grosses Staunen durch die Welt, besonders im Lager der auf das Dogma der strengen Harmoniegesetze eingeschworenen Theoretiker hielt man eine Zeitlang den Atem an, denn Wagner hatte mit unerhörter Kühnheit fast alle bisherigen Kunstregeln durchbrochen und doch ein grosses, auf fester Grundlage aufgebautes Kunstwerk zustande gebracht. Wie war das möglich? Nachdem man sich vom ersten Staunen erholt, fing man an, zu untersuchen, ob die Wagnerschen Extravaganzen und scheinbaren Gewalttätigkeiten nicht doch mit unserem bisherigen Akkordsystem in Einklang zu bringen seien, und da stellte sich bald heraus, dass diese bisher unerhörten Neuerungen nicht eine Missachtung oder gar Zertrümmerung, sondern eine Erweiterung und Bereicherung unseres bisherigen Tonsystems bedeuteten, genau so, wie alle unsere grossen, führenden Geister, jeder in seiner Weise, zu dieser Bereicherung schon beigetragen hatten. So eingehende und zum Teil scharfsinnige Lehrbücher seitdem auch erschienen sind, die sich bemühten, für die Bedürfnisse unserer Zeit neue Gesichtspunkte ins Auge zu fassen und die bisherigen Kunstregeln in rationeller Weise zu erweitern und auszubauen, so fehlte es doch bisher an einem Lehrbuch, das nicht nur aus theoretischem Bewusstsein, sondern aus unmittelbar künstlerischem Empfinden heraus diese neuen Gesetze formulierte, es fehlte mit einem Wort ein Buch, das sich zur Aufgabe stellte, nicht nur in retrospektiver Weise die Grosstaten der modernen Meister zu erklären, sondern auch für die Weiterentwicklung der Tonkunst den geeigneten Boden zu bereiten.

Von diesem Gesichtspunkte aus wird man die neue Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille mit aufrichtiger Freude begrüssen, denn beide Verfasser haben sich sowohl auf pädagogisch-ästhetischem Gebiet, wie auch als schaffende Künstler einen hochgeachteten Namen erworben. Ueber den Standpunkt, den sie in ihrem Buche einnehmen, gibt das Vorwort die beste Auskunft. Es heisst da: „Einerseits sollte unser Buch den modernen Bedürfnissen genügen und demgemäss alles veraltete, durch die neuzeitliche freie Fortentwicklung des musikalischen Hörens und Gestaltens dementierte Regelwesen über Bord werfen. Andrerseits waren wir aber auch keineswegs gewillt, nunmehr die ganze Satz- und Stimmführungslehre anarchischer Willkür und Zügellosigkeit auszuliefern.“ Diese Tendenz gibt dem Buche ausser allem Neuen und Bedeutenden, was es sonst enthält, erst den bleibenden Wert, und dass diese Mahnung gerade von München aus, der bisherigen Hochburg des neuzeitlichen musikalischen Fortschritts, verkündet wird, dürfte selbst den Ultra-Progressisten wohl zu denken geben. Das Buch zerfällt in zwei Hauptteile, von denen der erste die Diatonik, der zweite die Chromatik und Enharmonik umfasst und enthält in einem Anhang noch eine ganze Anzahl Literaturbeispiele sowie eingehende Bemerkungen über das Verbot der Oktaven- und Quintenparallelen, endlich eine kurze Uebersicht über Kirchentonarten und exotische Musik. Der erste Teil beginnt naturgemäss mit der Aufstellung der einzelnen Dur- und Molldreiklänge, erklärt deren Wesen auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter und belehrt den Schüler gleich von vornherein in überaus verständlicher Weise, wie das ganze Gebäude unseres diatonischen Harmoniesystems auf den unabänderlichen Gesetzen der Wechselbeziehung zwischen den Dreiklängen der 1., 4. und 5. Stufe, also der Tonika und ihren beiden, gewissermassen von ihnen eingeschlossenen Dominanten beruht. Während in Dur die Terz des Oberdominantdreiklangs (in der C-dur-Tonleiter also H) den Leitton (zur Tonika) bildet, muss in Moll dafür der Terz des Unterdominantdreiklangs (in A-moll also F) die Bedeutung des Leittons zuerkannt werden. „Die kleine Terz (d f) führt mit einem Leittonschritt abwärts in die Quinte der Tonika, in die Dominante (e). Infolge dieses Leittonschritts zur Dominante ist die Schlusskraft der Unterdominante in Moll (mit kleiner Terz) viel stärker als in Dur (mit grosser Terz), was nicht nur der plagalen Kadenz (IV—I), sondern vor allem auch dem Halbschluss (IV—V) in Moll zugute kommt.“ Der Schüler soll gleich von Anfang an die ihm gestellten Anfgaben vierstimmig, und zwar in enger, weiter und gemischter Lage ausführen und dabei bestrebt sein, Quinten-, Oktaven- und grosse Terzenparallelen (Tritonus) zu vermeiden. Verdeckte Quinten sind stets, verdeckte Oktaven dagegen bedingungsweise erlaubt. (Der Anhang bringt, wie schon erwähnt, darüber ein besonderes Kapitel.) Damit sich aber der Anfänger nicht zu sehr von drückenden Fesseln beengt fühle, wird ihm geraten, „lieber einmal eine bedenkliche verdeckte Parallele zu riskieren, als zu einer unnatürlichen, gezwungenen Stimmführung sich verleiten zu lassen“. Dies alles wird gleich im ersten Kapitel des näheren ausgeführt und lässt die Tendenz des Buches sofort erkennen, die darauf ausgeht, den Schüler mit Vermeidung aller sich unnötig erweisenden Verbote möglichst schnell mit den Geheimnissen und Errungenschaften der neuzeitlichen Musik bekannt zu machen. Ob der Anfänger aber

bereits den Boden so fest und sicher unter sich fühlt, um die an ihn gestellten Aufgaben jetzt schon völlig zu begreifen und fehlerfrei zu lösen, erscheint mir doch etwas zweifelhaft. Das Buch verbreitet sich dann im weiteren Verlauf über die verschiedenen Dreiklänge und Septimenakkorde aller leitereigenen Stufen nebst ihren wechselseitigen Beziehungen in durchaus klarer und übersichtlicher Weise, nur im Aufstellen der Molltonarten ist meiner Meinung nach diese Klarheit nicht erreicht worden. Zu Anfang wurde gelehrt, das Charakteristische der beiden Tongeschlechter bestehe darin, dass die Hauptharmonien der Durtonart aus Durdreiklängen und die der Molltonart aus Molldreiklängen (beide auf der I., IV. und V. Stufe ihrer Tonleiter) beständen. Wenn sich nun frühzeitig, um zur Oktave eine bessere Verbindung herzustellen und die Dreiklänge und Septakkorde auf der V. und VII. Stufe nicht missdeutig erscheinen zu lassen, die Notwendigkeit ergab, die VII. Stufe zu erhöhen, so gilt doch diese Erhöhung der Septime noch nicht für alle Akkorde der Mollskala. Wenn es nun auf S. 117 heisst: „Auf der III. Stufe in Moll begegnet uns ein dissonierender Dreiklang: der aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quint bestehende übermässige Dreiklang. Schon das Vorhandensein des Subsemitoniums in diesem Akkord lässt erkennen, wohin er gehört:



er ist Stellvertreter der Dominant“, so muss ich dem auf das entschiedenste widersprechen. Denn die Erhöhung der Septime in der Molltonleiter ist weniger ein harmonischer, als ein melodischer Notbehelf oder, wie Helmholtz in seiner Lehre von den Tonempfindungen sagt, „ein Kompromiss zwischen den verschiedenen Anforderungen, die durch das Gesetz der Tonalität und die Verkettung des Harmoniegewebes gestellt waren“. Schon der Umstand, dass dem Charakter der Tonart gemäss der siebente Ton des Septakkords auf der ersten Stufe der Molltonleiter nicht die grosse, sondern die kleine Septime sein kann, und dass der übermässige Dreiklang sich ausserstande zeigt, sich in logisch-natürlicher Weise in eine Akkordsequenz einzureihen, hat die frühere Annahme einiger Theoretiker, wie z. B. Richter, der übermässige Dreiklang bilde einen integrierenden Bestandteil der Molltonart auf der dritten Stufe der Tonleiter, als inkonsequent verworfen. Der Dreiklang auf der dritten Stufe der a-Molltonleiter heisst also c, e, g und der Septakkord c, e, g, h. Der übermässige Dreiklang c, e, gis ist demnach nichts anderes als ein alterierter Akkord, der sich am natürlichsten entweder nach F-dur oder a-moll, bez. A-dur auflöst. Die Verfasser führen nun drei Tonleitern an, auf denen unser heutiges Mollgeschlecht basiert: die äolische (natürliche), in der keine Erhöhung stattfindet, die gewöhnliche (harmonische), in der der 7., und die dorische, in der der 6. und 7. Ton erhöht wird. Diese Bezeichnungen sind unpräzis und müssen zu Missverständnissen Veranlassung geben. Die äolische Kirchentonart ist unserem heutigen A-moll (wenn wir von jeder Erhöhung absehen) gleich, sobald aber die Septime den Leitton bilden sollte, wurde sie früher schon erhöht, so dass dann die Tonart sich von unserem sogenannten harmonischen Moll in keiner Weise unterscheidet. Wenn nun die Verfasser die dritte Art wegen der darin enthaltenen grossen Sext die dorische nennen, so wissen wir, dass im dorischen Kirchenton schon frühzeitig die Sext unter gewissen Umständen erniedrigt, d. h. in die kleine Sext verwandelt wurde. H. Bellermann sagt darüber: „Die alten Musiker stellten die Regel für die dorische Tonart so auf: Wenn eine Melodie von d aus sich bis zur Sexte erhebt und dann wieder abwärts nach a zurückgeht, so muss das h in b verwandelt werden, geht sie jedoch weiter in die Höhe nach c und darüber hinaus, so bleibt h.“ Erfährt nun der Schüler, dass im äolischen Moll doch der 7. Ton erhöht und im dorischen doch der 6. Ton erniedrigt werden kann, liest er nun vollends auf S. 137, dass ihm im äolischen Moll auf der V. Stufe ein Molldreiklang und im dorischen Moll durch die erhöhte Sext statt auf der V. Stufe, wie ihm bisher gelehrt, schon auf der IV. Stufe der ihm wohlbekannte Dominantseptakkord und statt auf der VII. bez. II. Stufe diesmal auf der VI. Stufe der ihm ebenfalls wohlbekannte verminderte Dreiklang entgegentritt, so möchte ich den Schüler sehen, der in diesen Wirrnissen sich noch zurechtfinden kann. Deshalb halte ich die alte Regel für einen Anfänger viel einfacher und verständlicher, die lautet: dass die natürliche Molltonleiter durch die Erhöhung des 7. Tons sich in die harmonische und durch die Erhöhung des 6. und 7. Tons in die melodische Tonleiter verwandelt, und dass die Akkorde auf der V. und VII. Stufe der Mollskala ausschliesslich von der harmonischen Tonleiter abgeleitet werden. Diese Molldefinition mit ihren weitläufigen und für unsere heutige Musik gänzlich unfruchtbaren Erörterungen bilden meiner Meinung nach die schwache Seite des Buches. Mit grosser Sorgfalt und Klarheit sind wieder die folgenden Kapitel über „Zufällige Harmoniebildungen“ und über „die diatonische Modulation“ behandelt.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Stern'sche Konservatorium zu Berlin, Direktor: Professor Gustav Hollaender, hatte in seinem abgelaufenen, dem 57. Schuljahre, eine Gesamtfrequenz von 1091 Schülern zu verzeichnen, von denen 78 die Zweiganstalt in Charlottenburg besuchten. Ausserdem beteiligten sich 86 Schüler an den musiktheoretischen Sonderkursen des Herrn Wilhelm Klatte. Das Seminar wurde von 57 Schülern besucht. In den beiden nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes im September 1906 und März 1907 stattgefundenen Prüfungen erhielten 15 Zöglinge das Reifezeugnis für den Lehrberuf nebst dem Diplom des Verbandes. Im Laufe des Schuljahres fanden statt: 39 Uebungsabende, Saal des Konservatoriums; 9 öffentliche Aufführungen, Beethovensaal; 5 öffentliche Aufführungen der Opernschule, Lortzing-Theater; 8 öffentliche Aufführungen der Elementarklassen, Konservatoriumssaal, und 12 öffentliche Prüfungs-Aufführungen (zwei im grossen Saale der Philharmonie und zehn im Beethovensaal). Zu fünf von den Prüfungs-Aufführungen wurde das Konservatoriums-Orchester zugezogen. — Im August v. J. hatte die Anstalt den Tod eines ihres bewährtesten und beliebtesten Lehrers, Felix Dreyschock, zu beklagen. Er war seit dem Jahre 1888 ununterbrochen mit unermüdeter Arbeitsfreudigkeit am Konservatorium als Klavierlehrer tätig; seinem Andenken war eine am 30. September veranstaltete Gedächtnisfeier gewidmet.

An Stelle Hofrat Dr. Kliebert's wird Professor Max Meyer-Olbersleben als Direktor der Königlichen Musikschule zu Würzburg bezeichnet.

Professor Heinrich Zöllner aus Leipzig tritt im September d. J. als Lehrer für Komposition in das Stern'sche Konservatorium zu Berlin ein.

Das rühmlichst bekannte Musikinstitut des Musikdirektors Jakob Stolz zu Graz konnte im Mai auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Ein Schülerkonzert, das zu der festlichen Gelegenheit stattfand, liess die oft erwähnten Vorzüge der bewährten Methode des Leiters von neuem klar zu Tage treten. In einem Kompositionsabend zeigte sich Jakob Stolz durch ein Trio E-moll und eine „Suite“ in 6 Sätzen als tüchtiger Tonsetzer und zugleich als feinsinniger Pianist.

Das Preisgericht des Triester Musik-Konservatoriums hat jetzt die Preise seines ersten Kompositions-Wettbewerbes verteilt. Es waren 25 Quartette eingereicht. Der Preis von 300 Kronen wurde dem Quartett von Anna Lambrechts (Rotterdam) zuerkannt. Ehrenvolle Erwähnungen erhielten die Arbeiten von C. Adolfo Bossi in Como, Titular-Organist des Mailänder Doms, und ein weiteres Quartett von Anna Lambrechts. Von den neun eingegangenen Chören konnte keiner prämiiert werden. Die drei prämiierten Quartette sollen im Herbst von dem „Quartetto-Triestino“ in den Konservatoriums-Konzerten zur Aufführung kommen.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden versandte seinen Bericht über das 51. Studienjahr. Es konnte eine Gesamtfrequenz von 1401 Schülern verzeichnen, die sich auf die verschiedenen Abteilungen verteilen. Die Aufführungen aller Art erreichten die Zahl von 73, unter denen 4 Mitwirkungen der Chorklasse im Hoftheater, 2 Festkonzerte, 4 Aufführungen zu Wohltätigkeitszwecken und 11 Prüfungsaufführungen zählen. Durch den Tod von 4 bewährten Lehrern wurde die Anstalt schmerzlich getroffen, es starben der Hochschullehrer Professor Georg Schmole, Professor Paul Janssen, Kammervirtuos Hugo Keyl und Balletmeister Ernst Dietze. Das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrtätigkeit am Konservatorium feierte Kirchenmusikdirektor Uso Seifert. Ausgeschieden aus dem Lehrkörper der Anstalt ist Herr Hermann Kutzschbach, welcher einem Rufe als Hofkapellmeister an das Hof- und Nationalteater in Mannheim folgte. — In der am 27. März stattgefundenen Schlussfeier wurden eine grosse Zahl von Reife-, Preiszeugnissen und öffentlichen Belobigungen erteilt. Das Wintersemester des Konservatoriums beginnt am 2. September.

Vermischte Nachrichten.

Franz von Hennig, Lehrer am Königlichen Akad. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, erhielt den Titel als Königl. Professor.

An Stelle von Musikdirektor Karl Zuschneid zu Erfurt ist Musikdirektor Kopff aus Leer berufen. Er wird die Leitung des Soller'schen Musikvereins übernehmen und an der städtischen Oberrealschule und der Simon'schen Töchterschule den Gesangunterricht erteilen.

Hofkapellmeister Alois Obrist in Weimar ist an Stelle Hofkapellmeister Pohlig's nach Stuttgart berufen. Er war bereits in den Jahren von 1895—1900 daselbst als Operndirigent tätig gewesen.

Professor Theodor Pfeiffer, der bekannte Klavierpädagoge und Musikschriftsteller, feierte in Baden-Baden sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Zu Ehren des Jubilars fand ein Orchesterkonzert

unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Hein statt.

Am 26. Juli waren 25 Jahre seit der ersten „Parsifal-Aufführnng“ verflossen. Hermann Levy leitete die mit grosser Spannung von der gesamten Künstlerwelt erwartete erste Aufführung. Den Parsifal sang Hermann Winkelmann, Amfortas Theodor Reichmann, Gurnemanz Scaria, Titurel Heinrich Kindermaun, Kundry Amalie Materna. Das Orchester stellte die Münchener Hofkapelle.

Dr. Georg Göhler, erster Kapellmeister am Hoftheater zu Altenburg, ist als Kapellmeister an die Karlsruher Oper berufen worden.

Fürst Leopold zur Lippe verlieh dem Hof-Konzert-Direktor Edgar Kramer-Bangert und dem Hof-Pianisten Professor Heinrich Lutter das Ritterkreuz des Fürstl. Lipp. Hausordens, ferner Fränlein Elena Gerhardt und Herrn Musikdirektor Karl Hallwachs den Orden der Lippeschen Rose für Kunst und Wissenschaft.

Wie bekannt weilte Chopin im Jahre 1834 in Karlsbad und wohnte mit seinen Eltern im Hause „Havanna“, wo er einige seiner schönsten Kompositionen schuf. Vor drei Jahren hat sich nun auf Veranlassung des Kammerherrn Ritter von Gniewosz ein Ausschnss gebildet, welcher zur Erinnerung an den dortigen Aufenthalt Chopin's beschloss, eine Gedenktafel an dem Hause „Havanna“ anzubringen. Diese Erinnerungstafel in Form eines Medaillons wurde von dem polnischen Bildhauer Popiel in Lemberg hergestellt. Bevor das Medaillon an dem Hause angebracht wird, hat der Ansschuss dasselbe zur allgemeinen Besichtigung in der Vorhalle des Kurhauses ausgestellt.

Frl. Elsa Hülters, die von ihrer früheren erfolgreichen Tätigkeit als erste dramatische Sängerin am Magdebnrger Stadttheater in weiten Kreisen der Magdeburger Bevölkerung wohlbekannt und in den letzten Jahren als Lehrerin im Kunstgesang tätig war, ist daselbst plötzlich am Herzschlag gestorben.

In Finsterbergen in Thüringen verstarb der in Berlin hochgeschätzte Klavierpädagoge Professor Wilhelm Leipholz, ein Schüler Hans von Bülows, seit langem als Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium tätig.

Am 15. Juli waren 50 Jahr verflossen, seit einer der berühmtesten Klavierpädagogen ans dem Leben schied: Carl Czerny, dessen Name wohl in der gesamten klavierspielenden Welt bekannt ist. Er war nicht allein ein ausgezeichneter Lehrer, aus dessen Schule die berühmtesten Virtuosen, wie Franz Liszt, Alfred Jaell, Thalberg, Theodor Döhler, Theodor Kullak und viele andere Künstler hervorgingen, er war vielmehr einer der fruchtbarsten Komponisten, speziell instruktiver Werke, die noch heut zum Rüstzeug jedes angehenden Klavierspielers gehören und trotz mancher modernen Gegenströmung wohl noch lange nicht aus den Lehrplänen verschwinden werden. Seine achttaktigen Uebungen, Vorschule der Fingerfertigkeit, Schule der Geläufigkeit, Kunst der Fingerfertigkeit, 40 tägliche Studien, Schule des Virtuosen, Schule des Staccato und Legato u. a. m. erscheinen Jahr für Jahr in neuen Auflagen, neuer Auswahl, neuen Bearbeitungen —, ein Zeichen ihrer Unentbehrlichkeit! — Carl Czerny ist am 20. Februar 1797 in Wien als Sohn des gleichfalls tüchtigen Pianisten und Klavierlehrers Wenzel Czerny geboren, er genoss des Vaters, später Clementi's Unterricht, während Beethoven ihn als 9jährigen Knaben in der Theorie unterrichtete. Sein Talent und seine pädagogische Begabung entwickelten sich so schnell, dass er schon mit 15 Jahren als Lehrer gesncht wurde. Fast 30 Jahre hat Czerny unnnterbrochen als Lehrer gewirkt, dann zog er sich mehr nnd mehr von der Lehrtätigkeit zurück, um sich ganz der Komposition zu widmen. Seine gedruckten Werke übersteigen die Zahl 1000; von ihnen sind seine zahlreichen Rondos, Impromptus, Fantasien, Bearbeitungen u.s.w. veraltet nnd vergessen, nur seine instruktiven Werke haben bis heut allem Wandel der technischen Anforderungen getrotzt. Aber noch ein unsterbliches Verdienst hat sich Czerny erworben, er bearbeitete J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier“ und wies, als einer der ersten, anf die Bedeutung Domenico Scarlatti's hin, dessen 200 Sonaten er aus der Vergessenheit erweckte. Czerny, der unvermählt starb, hinterliess ein grosses Vermögen, das er in seinem Testament für wohltätige Stiftungen bestimmt hatte.

Das 43. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Mnsikvereins, das in den Tagen vom 29. Juni bis 1. Juli in Dresden stattfand, hatte sich eines ausserordentlich regen Besuches zu erfreuen und nahm, speziell bezüglich der Ausführung des Dargebotenen, einen glänzenden Verlauf. Mitwirkende waren die Königliche Kapelle unter Ernst v. Schuch's vorzüglicher Leitung, das Petri- und das Rosé-Quartett nebst einer Reihe ausgezeichneter Solokräfte. Das Fest setzte sich aus zwei Kammermusik-Matineen und 2 Orchesterkonzerten zusammen, denen sich ein Konzert am Vorabend in der Kreuzkirche, eine „Vesper“ ebendaselbst unter Leitung des Königl. Musikdirektors Otto Richter und 2 Opernvorstellungen, welche die Kgl. Hofoper aus Anlass des Tonkünstlerfestes veranstaltete, einfügten. An Novitäten boten die Kammermusikkonzerte „Passacaglia“ in Dmoll für Orgel von Wilhelm Middelschulte von Alfr. Sittard gespielt, ein kontrapunktisches Kunstwerk, das von ansserordentlichem Können zeugt; „Quartett“ op. 25, Dmoll von August Reuss, vom Petri-Quartett mit Schwung und Feuer gespielt, „Qnartett“ von H. Pogge, von derselben Künstlerschaft ausgeführt und ein „Quartett“ von Arnold Schönberg, an dem das Rosé-Quartett seine beste Kraft einsetzte, ohne

dass es ihm gelingen konnte dem endlos langen, von Missklängen strotzenden Werk zum Erfolg zu verhelfen. Ein „Trio“ in Fmoll, op. 21 von Wilhelm Rohde, erwies sich dagegen als eine sehr erfreuliche Arbeit. Einen äusserst sympathischen Eindruck hinterliess eine „Serenade“ für 11 Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Streichquintett und Harfe) von Bernhard Sekles, ein Werk in Variationenform auf einem klangschönen, warm empfundenen Thema aufgebaut, die Solostimmen mit grossem Geschick und Selbstständigkeit geführt, der Zusammenklang von edelstem Wohllaut. Ernst v. Schuch leitete das Werk, das stürmischen Beifall errang. An vokalen Gaben boten diese beiden Konzerte 8 Lieder von Walter Courvoisier und 3 Lieder von Wilhelm Kienzl, in deren Ausführung sich die Damen Frl. v. Chavanne und Erika Wedekind, die Herren Friedrich Plaschke und Karl Burrian teilten. — Die Orchesterkonzerte brachten an Novitäten: „Kaleidoskop“, Orchester-Variationen von Heinrich G. Noren, ein Werk, das durch seine sprühende, glänzende, wenn auch nicht sehr tiefe Musik einen zündenden Eindruck hervorrief. Ferner „Präludium und Fuge“ für grosses Orchester von E. N. v. Reznicek, ein ernstes, stilvolles, wenn auch etwas starres Werk, eine liebenswürdige poesieerfüllte Tonschöpfung von Hans Pfitzner „Christelflein“, Ouverture zu einem Märchenspiel, endlich von Hans Sommer „Vorspiel“ zum 2. Akt seines Märchenspiels „Riguet mit dem Schopf“. Die weiteren Orchestergaben hatten ihre Feuerprobe schon früher bestanden, es waren: Georg Schumann „Ouverture zu einem Drama“, Paul Scheinpflug „Frühling“, ein Kampf- und Lebenslied und Liszt's „Mazeppa“. Dazwischen schoben sich eine ganze Reihe von Gesängen mit Orchesterbegleitung: Ludwig Hess „Erstes Lieben“, ein Liederkreis für eine Tenorstimme, Julius Weismann „Zwei Balladen“ für Bariton, Karl Ehrenberg „Zwei Gesänge“ für Tenor, Franz Moser „Lokes Ritt“, Heinrich van Eyken „Ikarus“. Ausgeführt wurden diese Liedergaben von den Künstlern Ludwig Hess, Kammersängern Perron und Scheidemantel und Hofopernsänger Georg Grosch. — Die beiden Opernvorstellungen waren zugleich eine Huldigung für die beiden Vorsitzenden des Vereins, sie boten die „Salome“ von Richard Strauss und „Moloch“ von Max Schillings in einer wahrhaft glänzenden Ausführung. Dem Fest schloss sich die „Generalversammlung“ des Allg. Deutschen Musikvereins und ein „Bankett“ im Belvedere an, zu welchem die Stadt Dresden eingeladen hatte.

Die XX. Tagung des „Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“ wird am 8. und 9. Oktober d. Js. in Stuttgart stattfinden und zugleich mit der Feier des 25jährigen Bestehens des Vereins verbunden sein. Als Hauptreferat für den Vereinstag wurde das Thema „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes“ in Aussicht genommen.

Bücher und Musikalien.

Ernst Paul: Lehrgang im Gesang-Unterrichte an Seminaren und anderen höheren Lehranstalten, I. Teil: Unterstufe, 71 Fig.

Bleyl und Kaemmerer, Dresden-Blasewitz.

Ernst Paul, Gesang- und Oberlehrer am Seminar zu Dresden, der sich auf dem Gebiete des fortschrittlichen Gesangunterrichtes schon mehrfach rühmenswert bemerkbar gemacht hat, bietet uns hier ein Schulgesangswerk dar, das aus der Menge ähnlicher Schriften hervorleuchtet und weiteste Beachtung verdient. In überaus klarer und sachlicher Form greift er die einzelnen Disziplinen des Gesangunterrichtes an, die er einteilt in Stimm- und Lautbildung, allgemeine Musiklehre und Gehörbildung. Einfache, auf das notwendigste beschränkte Zeichnungen des Kehlkopfes und seiner Umgebung, über den Atmungsapparat und die Mundstellung vermitteln die schwierige Erkenntnis der Ton- und Stimmbildung. Entsprechende Uebungen in Bassschrift (auch für die Unterklassen höherer Lehranstalten?) und kurzgefasste Regeln führen die Seminaristen und Kunstjünger zu den neuen Zielen, die das Kultusministerium hoffentlich recht bald gesetzlich feststeckt. Den Sprechübungen widmet Verfasser mit Recht besondere Beachtung und unterstützt sie durch zahlreiche Uebungswörter, -sätze und -gedichte. In der allgemeinen Musiklehre würzt Verfasser die trockenen, allgemeinen Elementarbegriffe durch historische Einstreuungen, denen er an einzelnen Stellen noch einen grösseren Umfang hätte schenken können. Zahlreiche, jedem Abschnitte eingefügte Aufgaben befestigen das Verständnis. Sehr erfreulich erscheint mir die Aufnahme praktischer rhythmischer Uebungen, die den Dalcroze'schen Ideen die Wege ebnen helfen. Eine Reihe von Aufgaben zur „Gehörbildung“ sind für kleinere Schüler zu schwer. Die Intelligenz der Sextaner und Quintaner deckt sich nicht mit der Auffassungskraft der Seminaristen. Verfasser setzt das Treffsingen hinter das Musikdiktat, meines Erachtens mit Unrecht. Wie beim Lesenlernen die Kenntnis der Buchstaben vorausgesetzt wird, so wirken auch beim Singen Lage und Form der Noten bestimmend auf die Tonhöhe. Diese beiden Faktoren können zunächst nur durch das Treffüben zu inniger Ver-

einigung geführt werden. Der leichtere Weg bleibt immer: vom Auge auf das Ohr zu schliessen und nicht umgekehrt. Die unter Abschnitt D aufgeführten Uebungsstücke nähern sich mehr dem Kunstgesange und dürften nur unter besonders günstigen Schulverhältnissen zur Geltung kommen.

Ludwig Riemann.

Alwine Feist, op. 10. Mehrstimmige Gesänge.
No. 1. Aus „Lieder der Minnesänger" für drei Frauenstimmen.
No. 2. Nach dem 137. Psalm für drei Frauenstimmen.
No. 3. „Das ist wohl eine alte Lehr" für 4 stimm. gemischten Chor.

H. Schröder Nachfolger (C. Siemerling), Berlin.

Die vor zwei Jahren bei der Volksliederkonkurrenz mit einem Preis ausgezeichnete junge Tonsetzerin zeigt ihre Begabung für flüssige und natürlich empfundene Melodik auch in diesen mehrstimmigen Gesängen. Ohne sich in Grübeleien zu verlieren, zeichnen sich alle ebenso durch vornehme Fassung wie gewählte Ausführung aus und werden, zumal sie leicht auszuführen sind, den Freunden und besonders Freundinnen des volkstümlichen, mehrstimmigen Kunstgesanges gewiss willkommen sein. Am Schluss der dritten Nummer ist unbedingt ein molto ritenuto zu ergänzen, da ohne diese Bezeichnung das Lied zu jäh und unvermittelt abbricht.

Arno Kleffel.

Th. Otterström: Konzertetuden für Klavier. 6 Hefte.
Johan S. Svendsen, op. 11. Zorahayda. Legende für Orchester. Bearbeitung für 2 Klaviere zu 4 Händen von R. Lange.
Louis Glass, op. 30. Symphonie (D dur, No. 3) für Orchester. Klavierauszug zu vier Händen vom Komponisten.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die Konzertetuden für Klavier von Th. Otterström sind Studien grösseren Stils. Sie lassen immer bemerken, in wie hohem Grade der Komponist nicht allein sein Instrument kennt und ihm allerhand feine Klangeffekte zu entlocken weiss, sondern sie erbringen auch den Nachweis, dass dem Verfasser nur zu wohl bekannt ist, was in technischer Beziehung not tue. Wenngleich die vorliegenden Studien inhaltlich reichen musikalischen Wert besitzen und mehrere darunter wahre Tongedichte genannt zu werden verdienen, so birgt doch eine jede von ihnen ein technisches Problem in sich, wobei der Standpunkt der modernen Technik und ihre gesteigerten Anforderungen jederzeit gewahrt und dem Spieler die beste Gelegenheit gegeben wird, sich auf die Werke der jüngsten musikalischen Vergangenheit vorzubereiten. Zwei dieser schönen Studien von Th. Otterström befassen sich mit Passagenspiel, je eine ist dem Terzen-, Sexten- und Oktavenspiel gewidmet und die letzte, zugleich umfangreichste und schwierigste, ist für die Behandlung verschiedener Doppelgriffe von besonderem Werte.

Einige wenige, aber recht empfehlende Worte seien den beiden anderen der oben angezeigten Werke gewidmet. Johan S. Svendsen's „Zorahayda" ist ein Frühwerk, nämlich op. 11, eine Legende für Orchester und romantisch-phantastischen Inhalts. Die Bearbeitung für zwei Pianoforte zu vier Händen von Richard Lange ist wohlgeraten, von guter Klangwirkung und annehmlicher Spielbarkeit, sodass sie fast den Eindruck eines Originalwerks hinterlässt. Die Symphonie von Louis Glass (No. 3, D dur) trägt das Gepräge der Mendelssohn'schen Schule an sich, ist von leicht verständlicher, vorwiegend melodischer Art und bietet verhältnismässig nur sehr geringe Schwierigkeiten, sodass sie als gutes Material für Prima Vista-Spiel mit Vorteil zu benutzen sein dürfte.

M. Reger, op. 82. Aus meinem Tagebuche (Bd. II). Zehn kleine Klavierstücke.
— — op. 96. Introduktion, Passacaglia u. Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen.

Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die neue Folge zweihändiger Klavierstücke kleineren Umfanges von Max Reger enthält wieder (wie die zwölf Stücke des ersten Heftes von op. 82) feine Musik vollkommen intimen Charakters, worin sich der hochbegabte Tonsetzer an einen weiteren Kreis von Spielern und Hörern wendet. Im Verhältnis tritt hier die von gar Vielen mit mehr oder weniger Recht gefürchtete Reger'sche Harmonik nur in geringem Umfange in Erscheinung. Man begegne also dieser neuen Veröffentlichung Max Reger's ohne Vorurteil, vertiefe sich vielmehr recht in den schönen, mannigfache Saiten der Empfindung anschlagenden Inhalt der zehn Klavierstücke und wird sodann eines reinen und ungetrübten Genusses teilhaftig werden, sowie auch den Komponisten wieder von einer neuen, und zwar ungemein liebenswürdigen Seite kennen lernen. Die Ausführung setzt selbstredend einen technisch bereits sehr geförderten Spieler, wennschon keinen Virtuosen voraus.

Reger's op. 96 (Introduction, Passacaglia und Fuge) schliesst sich in musikalischer, geistiger und technischer Beziehung völlig an die ihm vorausgegangenen Werke für zwei Pianoforte zu vier Händen über ein Thema von Bach und Beethoven (dieses für ein Pianoforte) auf's Würdigste an. An dem in Rede stehenden Opus erscheint in erster Linie wieder in hohem Grade bemerkenswert, wie sehr und beinahe ausschliesslich der Autor mit seinem gesamten tondichterischen Schaffen in jenem der eben namhaft gemachten Meister wurzelt, ohne aber deshalb seine eigene Natur preiszugeben. Fernerhin ist sehr beachtenswert, dass Reger in seinem op. 96 harmonisch und rhythmisch sich

wesentlich einfacher, wenn man will, klarer und übersichtlicher gibt als früher, worin nach jedermann's Anschauung und Belieben ein Fortschritt gefunden werden mag. In architektonisch imposanter und schöner Weise baut sich hier, auch in der äusseren Form und Gestaltung, alles auf. Mit künstlerischer Oekonomie verfährt der Tonsetzer in der Verwendung des motivischen und thematischen Materials; gar vieles wird aus bereits Vorhandenem und schon Vorausgegangenem entwickelt, weitergeführt und in helleres Licht gerückt — alles aber mit imponierender Meisterschaft behandelt. Das Thema der Passacaglia ist stark chromatischer Natur und unversiegbar erscheint hier Reger's Schöpferkraft, erstaunlich die Findigkeit, womit er immer von neuem seinem Kunstobjekte andere und stets überraschende Seiten abzugewinnen weiss. Ueberall ist Reger wieder der souveräne Meister der Variation und der strengen Form der Fuge. Erreicht die Passacaglia schon am Ende der Veränderungen einen sehr bedeutenden Höhepunkt, so kulminiert das ganze Werk doch erst recht eigentlich in der Fuge zu vier Stimmen, die, aus anscheinend kleinen und eine gewisse Zierlichkeit verratenden Anfängen heraus sich eminent weitet und rasch emporwächst. Man geht schwerlich zu weit, wenn man Reger's op. 96 zu den weitaus besten und bedeutendsten Erscheinungen der einschlägigen Literatur jüngster Zeit rechnet. Nur ganz technisch reifen Spielern freilich wird sich nach längerem und liebevollem Studium alles offenbaren und mitteilen, was an Schönheit darin niedergelegt ist.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

General-Versammlung

Sonnabend, 5. Oktober, abends 6 Uhr

W., Steglitzerstrasse 19.

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstandes.
2. Jahresbericht.
3. Kassenbericht.
4. Wahl zweier Revisoren für das nächste Vereinsjahr.
5. Wahl des geschäftsführenden Vorstandes.
6. Wahl des künstlerischen Vorstandes.
7. Bericht über die Fortführung der Arbeiten.

I. A.:

Xaver Scharwenka,

I. Vorsitzender.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 87.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 16. **Berlin, 20. August 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Josef Tichatschek.

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage des ersten Rienzi und Tannhäuser Richard Wagners.

Von

Carlos Droste.

Am 11. Juli dieses Jahres konnte der Wagnerfreund die hundertste Wiederkehr des Tages im Angedenken festlich begehen, an welchem der berühmte Tenorist Josef Tichatschek, eine der phänomenalsten und gefeiertsten Sängererscheinung des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt und ferner als erster Darsteller von Wagner's Rienzi und Tannhäuser der Mit- und Nachwelt wichtig und interessant, sowie dauernder Erinnerung in den Annalen der Geschichte der Oper würdig, in einem kleinen Orte Böhmen's das Licht der Welt erblickte. Es ziemt sich daher wohl, des Mannes zu gedenken, der nicht nur als glänzend begabter Sänger und Darsteller unvergessen bleiben dürfte, sondern der auch mit seinem Namen und mit seiner Persönlichkeit für alle Zeiten unauflöslich verknüpft erscheint mit der Geschichte des Wagner'schen Kunstwerks, speziell in seinen Anfängen, seiner ersten so kampfreichen Dresdner Periode des „Rienzi" und des „Tannhäuser", deren nach damaligen Begriffen unerhört anspruchsvolle und schwierige Titelgestalten er als erster zu verkörpern und zu tönendem Leben zu erwecken berufen und erfolgreich bemüht war. Aber auch in seinem Entwicklungsgang und Werdeprozess als Mensch und Künstler erscheint uns der arme Weberssohn, der es durch rastlosen Eifer und unermüdlichen Fleiss bis zum königlich sächsischen Kammersänger und primo uomo der Dresdner Hofoper brachte, bemerkenswert und interessant. —

Josef Tichatschek wurde am 11. Juli 1807 in dem kleinen böhmischen Orte Weckelsdorf geboren; seine Eltern waren arme Webersleute, die sich kümmerlich von ihrer Hände Arbeit nährten. Der Name des Vaters lautete eigentlich Wenzel Tichatschke, woraus durch eine geringfügige Aenderung (Umstellung der beiden letzten Buchstaben) später der Künstlername des Sohnes entstand. Den ersten musikalischen Unterricht genoss der kleine Josef bei dem Schulmeister und bei dem Organisten des Heimatortes, die ihm die Elemente des Klavierspiels und des Gesanges beibrachten. Schon früh fand der stimmlich reichbegabte Knabe Verwendung als Chorsänger in der

Abteikirche zu Braunau. Sein schöner Alt und sein bedeutendes musikalisches Talent fielen allgemein auf. Durch den Einfluss und die tatkräftige Unterstützung hochgestellter Personen, welche sich für den aufgeweckten Jungen lebhaft interessierten, war der Vater glücklicherweise beizeiten in den Stand gesetzt, denselben etwas Tüchtiges lernen zu lassen. Nachdem er die Gymnasialzeit hinter sich hatte, bezog der junge Tichatschek die militärisch-medizinische Josefsakademie in Wien. Das Studium der Heilkunde und des menschlichen Körpers behagte dem jungen Studenten aber nur wenig; bald legte er die Sonde des Mediziners wieder aus der Hand und beschloss, sich ganz und gar dem Sängerberufe zu widmen. Da er den Gesang keinen Moment vernachlässigt und auch in Wien schon wiederholt mit seiner prächtigen Tenorstimme Aufsehen erregt hatte, gelang es ihm auch endlich, durch Verwendung des ihm bekannten Chordirektors am Kärntnerthortheater und regens chori an der Barnabitenkirche zu Sanct Michaelis in den Chor der Hofoper aufgenommen zu werden. Dass Tichatschek den Rock des Militärarztes nun ein für allemal an den Nagel hängte und beim Theater blieb, war eine ausgemachte Sache, mit der auch die Eltern des angehenden Hofopernsängers sich schliesslich einverstanden erklären mussten. Tichatschek sollte seinen Entschluss nicht zu bereuen haben. Der 16. Januar 1830 war der Tag seines Eintritts in den Hofopernchor. Cicimara nahm sich des jungen Chorsängers mit besonderer Freundlichkeit an und auch der Direktor Duport machte ihm bald Hoffnungen auf eine glänzende Bühnenkarriere, indem er ihm bereits nach kurzer Zeit kleine Solopartien zuwies und einen mehrjährigen Kontrakt mit ihm abschloss. Unser Kunstjünger rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen aber auch sehr wohl und machte solche Fortschritte, dass er im Herbst 1834 einem Engagementsantrag als erster Heldentenor an das Stadttheater in Graz Folge leisten konnte. Hier wirkte er vier Jahre lang (bis 1838), erwarb sich bald ein grosses und vielseitiges Repertoire und erfreute sich der besonderen Gunst des Publikums der steiermärkischen Hauptstadt, welches den durch Wuchs und Gesichtsbildung, durch Kraft, Fülle, Schönheit und Biegsamkeit des Stimmmaterials ausgezeichneten jungen Mann bald zu seinem erklärten Liebling erkor und denselben nur *höchst ungern* scheiden sah, als die Dresdner Hofbühne ihm im Jahre 1838 einen verlockenden Antrag machte, dem Tichatschek zu folgen natürlich keinen Moment zögerte. Als Olaf in Auber's heute halbverschollener Oper „Die Ballnacht“, als Tamino und als Robert debutierte Tichatschek an der Stätte, die seine dauernde künstlerische Heimat werden sollte und trat am 17. Oktober 1838 zum ersten Male als engagiertes Mitglied der Dresdner Hofbühne auf, deren Verband er dann 32 Jahre lang, also bis 1870, angehörte. Das erste grosse Ereignis in Tichatschek's Dresdner Tätigkeit war am 20. Oktober 1842 die erste Aufführung des Richard Wagner'schen „Rienzi“, in welcher Oper der Künstler die Titelrolle sang und damit einen immensen Erfolg errang. Er stand damals auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens, im Zenith seines Ruhmes, war im Vollbesitz kraftvollster Männlichkeit und stimmlichen Glanzes. Das Feuer dramatischer Leidenschaft und die hinreissende Eloquenz des römischen Freiheitshelden und Volkstribunen glühte auch in der Brust dieses Sängers, der sein Bestes daransetzte, um mit der Bewältigung dieser Riesenaufgabe dem ihm befreundeten Komponisten, dem Werke und nicht zuletzt sich selbst zu einem entscheidenden Sieg und durchschlagenden Erfolge beim Publikum zu verhelfen. Die Ausdauer und sieghafte Wucht seines Organs in der länger als sechs Stunden dauernden ersten Aufführung der Oper war denn auch geradezu bewundernswert. Der Biograph Wagner's, Glasenapp, berichtet hierüber u. a.: „Vor allem löste Tichatschek seine Aufgabe mit Geist und Kraft; glänzend, heroisch, hinreissend in der Darstellung, in der Mimik trefflich unterstützt durch seine feurigen grossen Augen, hielt auch seine schöne Stimme bis zur letzten Note aus, obgleich die Partie des Tribunen damals erheblich stärker instrumentiert war, als jetzt, wo Wagner manche Lichtungen in der Partitur vorgenommen hat.“ Wagner selbst war des Lobes voll über die grandiose Leistung des Künstlers, von dem er u. a. in der „Mitteilung an meine Freunde“ (IV, 337, 344) schreibt: „Die wachsende Teilnahme der Sänger für meinen Rienzi, namentlich der höchst liebenswürdig sich äussernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich ausserordentlich angenehm und erhebend“, und ferner: „Das rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung des Rienzi wirkte dort (in Dresden) namentlich durch den Glanz

der Mittel und das Naturell des Hauptsängers in berauschender Weise auf das Publikum " Als Wagner angesichts der ungewöhnlich langen Dauer der Oper am Morgen nach dem Theater eilte, um energische Kürzungen vorzunehmen, sagte man ihm im Bureau: „Herr Wagner, wir sollen das nicht streichen und wollen das auch nicht." Auf seine verwunderte Frage: Warum denn? hiess es: „Herr Tichatschek ist dagewesen; der sagte, wir sollen es nicht streichen." Die Sänger erklärten zwar alle, es sei furchtbar anstrengend, aber keiner wollte sich etwas streichen lassen; besonders Tichatschek, den Wagner, wie er in einem späteren Brief an seine Pariser Freunde mitteilte, „völlig fussfällig beschwor, sich aus seiner entsetzlich angreifenden Partie etwas herausnehmen zu lassen", erwiderte immer wieder nur: „Nein, denn es ist zu himmlisch!" Dabei traten ihm die Tränen in die Augen. Schiesslich teilte man, um die Partitur nicht zu verstümmeln, das Werk in zwei Teile (erster und zweiter und die letzten drei Akte zusammen) und führte es an zwei aufeinanderfolgenden Abenden auf.

Genau drei Jahre nach dem „Rienzi", am 19. Oktober 1845, durfte Tichatschek auch bei der Uraufführung des „Tannhäuser" in Dresden die Titelrolle kreieren. Wagner selbst rühmt „das Wunder von männlich-schönem Stimmorgan", welches dem Sänger zu Gebote stand, der damals „im glänzendsten Kraftbesitz seiner Mittel" war. Tichatschek wurzelte mit seinem ganzen Empfinden, seinem Gesangsstil und seiner Darstellungsweise aber doch viel zu tief in dem Boden und dem alten Schlendrian der italienischen Oper einerseits und der grossen Oper à la Meyerbeer andererseits, um der Partie des Wagnerschen Tannhäuser vollauf gerecht werden zu können und eine wahre, dramatisch-belebte Figur, einen Menschen und Helden von Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen. Wenn er auch im ersten Aufzuge durch die Schönheit und Eindringlichkeit des rein-gesanglichen Moments eine starke Wirkung erzielte, wenn er ferner „mit bewundernswürdiger Tüchtigkeit und Ausdauer durch den äusserst klangvollen und energischen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Interesse für sich zu wecken" vermochte, so versagte der Künstler seiner Aufgabe im zweiten Akte gegenüber doch fast vollständig. Der langsame Satz und Schmerzensausspruch Tannhäusers „Zum Heil den Sündigen zu führen", eine Stelle, die Wagner selbst als „den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Axe seiner Erscheinung" bezeichnet, wollte Tichatschek durchaus nicht nach Wunsch gelingen. Wagner sagte hierüber in seinen „Bemerkungen über die Aufführung des Tannhäuser" auch ganz unverblümt: „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete." Somit musste „der wirkliche Inhalt dieser Stelle, die hervorspringende Kundgebung Tannhäusers verloren gehen". Tichatschek war es eben, der ganzen Anlage seines dramatischen Talentes nach, nicht gegeben, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer „ekstatischen Zerknirschung" zu finden; er besass nicht „den durchdringenden Akzent und die höchste dramatische Kunst, die ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichten, der aus den schauerlichen Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muss." Da der sonst so treffliche und hervorragende Sänger zudem auch „einigen hohen Noten der besagten Stelle gegenüber in eine physische Erschöpfung geriet", blieb Wagner nichts anderes übrig, als diesen Abschnitt, „einen der wichtigsten Momente des ganzen Tannhäuserdramas", zu streichen. Jedenfalls ersehen wir aus diesen wörtlich zitierten Bemerkungen des Meisters, dass Tichatschek keinesfalls allen Anforderungen vollauf und restlos zu genügen vermochte, die der Dichterkomponist an den Darsteller seines Titelhelden geltend machen zu dürfen sich für berechtigt hielt.

(Schluss folgt.)



Alfred Burjam †.

(Geb. 9. August 1847 in Lübeck, gest. 6. Juli 1907 in Hamburg.)

Von

Prof. Emil Krause, Hamburg.

Wie ein Schlag aus heiterem Himmel traf uns die Kunde von dem Dahinscheiden des langjährigen Kunstkollegen und Freundes. Sah man auch schon vor Jahresfrist bei den andauernd körperlichen Leiden den „Anfang vom Ende“ mit Gewissheit voraus, so war doch der Tod, trotzdem er als eine Erlösung zu betrachten ist, für alle, die Alfred Burjam nahegestanden, nicht minder schmerzlich.

A. C. L. Burjam, dessen ausgesprochene Begabung zur Tonkunst sich schon in der Jugend zu erkennen gab, war 1865 Schüler des Leipziger Konservatoriums. 1884 erhielt er die Berufung als Organist an der St. Michaeliskirche in Hamburg als Nachfolger Osterholts, eine Stellung, die er 22 Jahre, bis zum Herannahen seiner körperlichen Leiden bekleidete. Auch als Lehrer des Klavier- und Orgelspiels am Hamburger Konservatorium (seit 1. April 1890) war der angesehene Künstler mit Aufopferung tätig, so dass sein Name in der Musikgeschichte Hamburgs unvergesslich bleiben wird.

Als Organist wie als Lehrer hatte Burjam ununterbrochen eine Tätigkeit entfaltet, die nach jeder Richtung hin als künstlerisch bedeutsam zu bezeichnen ist. Volle Hingebung, Ernst und Liebe zu den Berufspflichten waren die Ausgangspunkte seiner erspriesslichen Wirksamkeit.

Die alljährliche Aufführung der Matthäus-Passion, die Mitwirkung bei anderen in der St. Michaeliskirche gegebenen Konzerte, waren ihm hohe Festtage, und auch noch im vorigen Jahre, kurz vor der Einäscherung des Gotteshauses, hatte er den regen Wunsch, man möge ihn noch einmal zu der geliebten Orgel geleiten.

Aber das grosse Unglück brach über unsere Stadt herein und so konnte dieser Lieblingswunsch, der trotz der äusseren Hindernisse gewährt werden sollte, nicht mehr in Erfüllung gehen.

Als Orgelvirtuose hat Burjam in bescheidener Zurückhaltung nie von sich reden gemacht. Jede Aufforderung, sich in Konzerten hören zu lassen, lehnte er ab, aber als dienendes Glied im grossen Ganzen bei der Aufführung eines Werkes mitzuwirken, war ihm eine Herzensfreude und ein künstlerisches Bedürfnis. — Als Lehrkraft im Konservatorium entfaltete Burjam eine zweifache Tätigkeit; mehrfach brachten die öffentlichen Prüfungskonzerte ausgezeichnete Leistungen seiner Orgelschüler, von denen manche heute bereits im Amte stehen.

Zu seinen hervorragendsten Schülern gehört Frau Elisabeth Baldamus-Burmeister, die Schwester des bekannten Klaviervirtuosen Richard Burmeister. Seit zwei Jahren ist die begabte Dame Organistin an der Lutherkirche in Hamburg.

Als Klavierlehrer folgte Burjam der ihm in Fleisch und Blut übergegangenen Stuttgarter Lehrmethode, der er sich besonders zuwandte.

Als ihn einst ein Kollege bat, auch seine Unterrichtswerke zu berücksichtigen, lehnte er dies in liebenswürdiger Weise dahin ab, dass er, vollständig überzeugt und erfüllt von der Stuttgarter Methode, seine Wirksamkeit ausnahmslos auf diese stützen würde. In dem Unterricht der Mittel- und Oberklassen im Klavierspiel war er streng und gewissenhaft. Aber mit der Strenge und dem Ernste paarten sich, wo es angebracht war, Milde und Liebenswürdigkeit. Das Konservatorium hatte an ihm eine Stütze und sein Wirken wurde von der Direktion in so hohem Grade geschätzt, dass auch der Name noch im Lehrerkollegium fortbestand, als er bereits vor 2 Jahren seine Tätigkeit einstellen musste. Wie sehr Burjam auch als Privatlehrer geschätzt war, davon wissen alle zu reden, die sich seiner Führung, wenn auch als Dilettanten, anvertraut.

Um nun das Bild des Heimgegangenen voll und ganz zu zeichnen, bedarf es des Hinweises auf die liebenswerte Persönlichkeit, nicht nur im eigenen Hause, sondern auch im Verkehr mit den Freunden wie mit den Fernstehenden. Burjam hatte ein glückliches Heim und in der lieben Gattin eine treue Lebensgefährtin. Noch vor nicht gar zu langer Zeit, als sein Geist schon zeitweise umnachtet, beging er den Tag der 25jährigen Vereinigung mit der Gattin im Kreise seiner Kinder.

Für jeden seiner Freunde war er bereit; jungen Musikern, die ihn um Rat fragten, war er gefällig und gern gewillt, für sie, wenn sie noch nicht anerkannt waren, eine Lanze zu brechen. Ein hervorragender Künstler, ein gewiegter Pädagoge, ein wahrheitsliebender, treuer Mensch ist nun im reifen Mannesalter von uns gegangen. Wir alle bewahren ihm ein dankbares Gedenken für alles Schöne und Gute, das er der Kunst und der Mitwelt beschieden.

Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille.

Carl Grüninger, Stuttgart.

Besprochen von
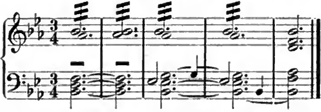
Arno Kleffel.

(Schluss.)

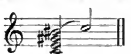
Sehr interessant und wertvoll erscheint mir der ganze zweite Teil, namentlich enthalten die Kapitel, die von den alterierten Akkorden, je nachdem sie hoch oder tief alteriert werden, desgleichen von der Bildung und Auflösung verschiedener moderner Akkordfolgen, wie z. B. des berühmten Anfangsakkords des Tristan-Vorspiels, ferner von der Notierungsweise der Zigeunertonleiter handeln, viele scharfsinnige Bemerkungen, deren einzelne Aufzählung leider der Raum verbietet. Nur eine Bemerkung auf S. 233 sei noch angeführt zum Beweis, wie sehr das Buch beflissen ist, in jeder Weise auf die Fantasie des Schülers anregend und befruchtend einzuwirken. Dort heisst es „Neue, zum Teil noch gar nicht versuchte Möglichkeiten eröffnen sich, wenn wir versuchen, die Verbindung mehrerer gleichzeitiger Alterierungen in einem und demselben Akkordgebilde in Erwägung zu ziehen“, und nun wird eine ganze Reihe alterierter Klangkombinationen vorgeschlagen, wie:



Ob diese Kombinationen wirklich noch nicht versucht worden sind, mag dahingestellt bleiben, kommt auch nicht weiter in Betracht. Jedenfalls werden Dissonanzengrübler durch sie die reichste Anregung finden. Das Kapitel schliesst mit einer ganzen Anzahl von Aufgaben, in denen kleine Sätze mit Hilfe alterierter Akkorde hergestellt werden sollen. Einige von ihnen erscheinen mir aber so schwierig, dass ein Musterbeispiel dem Schüler sowohl die Lösung dieser Aufgaben wie das Verständnis für das Wesen der alterierten Akkorde überhaupt bedeutend erleichtert hätte. Neue und eigenartige Gesichtspunkte bringt auch das Kapitel von den chromatischen Wechselnoten, indem es auf S. 262 heisst: Zwischen zwei Tönen „besteht eine Nachbarschafts- und eine Verwandtschaftsbeziehung. Beide Beziehungen verhalten sich insofern gegensätzlich, als ein enges Nachbarschaftsverhältnis zwischen zwei (von einander verschiedenen) Tönen ein enges Verwandtschaftsverhältnis ausschliesst und umgekehrt. Folgen zwei nicht verwandte Töne aufeinander, so stehen sie entweder in gar keiner näheren Beziehung (wie z. B. die beiden Töne des Tritonus-Intervalls), oder aber in mehr oder weniger enger Nachbarschaftsbeziehung.“ Ferner auf S. 263 „Entsprechend der Gravitation räumlicher Massen in der Natur herrscht auch im Reich der Töne ein gewisser Zug nach der Tiefe. Während die melodische Aufwärtsbewegung“ (gemeint ist hier das Leittonbedürfnis nach der Höhe) immer mit einer gewissen Kraftanstrengung verbunden ist, macht sich die Abwärtsbewegung sozusagen von selbst, vermöge der eigenen „Schwerkraft der Töne“. In überraschend-einfacher Weise ist auch die berühmte Hornstelle in der Eroica erklärt, die man entweder als frei eintretenden Vorhalt, oder als (gleichsam „in der Luft schwebenden“) Durchgang auffassen könne:



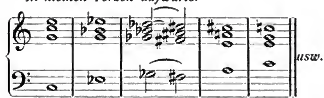
Die zweite Erklärung scheint mir die natürlichere zu sein. Einen der interessantesten, teilweise ganz neue Ausblicke gewährenden Abschnitte des Buches bildet das Kapitel von der Enharmonik und der enharmonischen Umdeutung der verschiedenen Akkorde. Der verwandlungsfähigste ist in dieser Beziehung natürlich der verminderte Septakkord, der sich durch enharmonischen Wechsel auf sieben verschiedene Arten auflösen lässt. Nächst diesem ist es der übermässige Dreiklang, der, wie jener aus kleinen, sich aus grossen Terzen aufbaut und mittels einer abermaligen grossen Terz, die wir enharmonisch als verminderte Quart auffassen können, den Raum einer Oktave ausfüllt



Das letzte Kapitel beleuchtet die Verwandtschaft der Dreiklänge unter einander. Verwandt sind sie entweder durch die reine Quinte (bez. reine Quarte) oder durch die Terz und Sext. Nicht verwandt sind sie durch enge Nachbarschaft (wie C zu D) oder durch den Mangel irgend welcher Beziehung (wie C zu fis). Bezüglich der Terzverwandtschaft wird ausgeführt, dass man sowohl in Dur wie in Moll vermöge der enharmonischen Gleichheit mit immer gleichartigen Dreiklängen vollständige Sequenzen im Terzenzirkel herstellen kann. So wird der Raum einer Oktav, gleichviel ob auf- oder abwärts, entweder mit drei grossen oder vier kleinen Terzschritten durchmessen.

In grossen Terzen aufwärts.

In kleinen Terzen aufwärts.



Dies sind nur einige wenige Beispiele, die darlegen sollen, wie viel neue Perspektiven die originelle Behandlungsart des Buches eröffnet. Man sieht, wie von allem Anfang an das Bestreben der Autoren immer darauf gerichtet bleibt, dem Schüler nicht nur unser kompliziertes Akkordsystem, wie es sich bis zum heutigen Tag entwickelt hat, von Grund aus zu erklären, sondern ihn auch zur künstlerisch produktiven Betätigung seiner erworbenen Kenntnisse anzuregen und ihm zu zeigen, nach welcher Richtung hin ein weiterer Ausbau der Tonkunst noch möglich ist. Für den praktischen Gebrauch, besonders als Handbuch für den Unterricht, wäre es wünschenswert, wenn ausser der Originalausgabe noch eine zweite, kürzer gefasste erschiene und in ihm dann, wie es auf S. 42 und 278 geschehen, vor jedem neuen Pensum ein Musterbeispiel aufgestellt würde. Denn so sehr man auch die Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit der Autoren im ganzen anerkennen und bewundern muss, so sind doch die oft weitläufigen Explikationen viel eher geeignet, den Schüler zu verwirren und abzuschrecken, als zu belehren.

Und nun noch einige Worte zum Schluss. Die neue Harmonielehre würde ob ihrer grossen Vorzüge und ihres reichen Inhalts ohne Zweifel von allen Seiten, gleichviel welcher Richtung man angehört, als eine der interessantesten und mustergiltigsten Erscheinungen auf diesem Gebiet begrüsst werden, wenn sie nicht in ihren zahlreichen Notenbeispielen einen gar zu einseitigen, man kann wohl sagen parteilichen Standpunkt zum Ausdruck brächte. Dass eine Harmonielehre, die sich vorzugsweise mit der Entwicklung der modernen Musik beschäftigt, sich in ihren Notenbeispielen, wo es notwendig erscheint, auch auf moderne Tonkünstler beziehen muss, ist selbstverständlich. Sollen diese Beispiele aber belehrend und überzeugend wirken, so müssen sie vor allem wirklichen Meisterwerken entnommen sein. Ein Lehrbuch darf nicht dem Grundsatz huldigen, dass ein Komponist sich schon Gott weiss welches Verdienst erwirbt, wenn es ihm gelingt, einige neue Akkordfolgen auszuspintisieren, sondern es darf erst dann diese Akkordfolgen als Musterbeispiele anführen, wenn der Komponist imstande war, diese neuen Klangkombinationen künstlerisch zu verwerten und zu zeigen, dass mit ihnen auch ein wirkliches Kunstwerk herzustellen ist, mit einem Wort, die in einem Lehrbuch angeführten Musterbeispiele müssen von Autoritäten herrühren, zu denen sich aber die meisten der in dem Lehrbuch zitierten modernen Komponisten noch keinesfalls aufgeschwungen haben. Deshalb werden alle gemässigten Fortschrittler verwundert fragen: Wie kommt es, dass in einer so ausführlich behandelten Harmonielehre Namen wie Weber und Mendelssohn gar nicht erwähnt und in der überaus reichen Anzahl von Musterbeispielen Schumann mit einem, Brahms und Berlioz mit je 2, die modernen Komponisten aber mit 7, 8 und 9 Beispielen vertreten sind? Man könnte einwenden, die Unparteilichkeit der Verfasser werde ja am besten dadurch bewiesen, dass der Neueste aller Neuen, Max Reger, auf S. 230 mit folgendem vernichtenden Urteil abgetan wird: „Abschreckende Beispiele für die missbräuchliche Anwendung des neapolitanischen Sextakkords als Modulationsmittel liefern Max Regers „Beiträge zur Modulationslehre (1903).“ Man mag über Reger denken, wie man will, ihn vielleicht mit voller Berechtigung als den Harmoniezertrümmerer und Missklangsfanatiker kat exochen bezeichnen. Wenn es sich aber lediglich um neue Klangkombinationen handelt, so will ich mit leichter Mühe ebenso viele „Musterspiele“ aus Reger'schen Werken herbeischaffen, wie es die Verfasser aus den Werken ihrer Lieblinge getan. Dieser Parteistandpunkt ist deshalb lebhaft zu bedauern, weil er in den Kreisen aller unparteiisch und gerecht denkenden Musiker verstimmend wirken und dadurch der allgemeinen Verbreitung des sonst so trefflichen Buches hinderlich im Wege stehen muss.

Zur Technik des Klavierspiels.

Von

Professor Jos. Walbrül.

Die im „Klavier-Lehrer“ ausgesprochenen Klagen über die herrschende Unsicherheit auf dem Gebiet der Klaviertechnik erregten zunächst meine Verwunderung; es befremdete mich, dass anscheinend strebsame Lehrer nicht auf der Höhe ihrer Zeit stehen, d. h. sich nicht mit den Fortschritten ihrer Lehre in Konnex befinden. Wer den Forschungen der letzten Jahre ein aufmerksames Ohr geliehen hat, muss doch wissen, dass die vorhandene Unklarheit in den Wegen der Technik, welche daraus resultierte, dass jeder „Grosse“ in der Musik seine Technik für die einzig richtige hielt, durch wissenschaftliche Klarlegungen bedeutend gewichen ist. Nach einer Reihe voran-

gegangener Publikationen von Musikern und Pädagogen brachte die Schrift eines Anatomen Klarheit in die schwankenden Begriffe, Dr. Steinhausen zeigte in seinem Werke „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik", wo und wie der rechte Weg zu finden ist.

Wir Musiker sind trotz der grössten anatomischen Kenntnisse dem Arzte gegenüber zu sehr Laien, als dass wir in solchen Punkten strittig werden könnten. Durch Dr. Steinhausen sind alle Funktionen naturgemäss klargestellt und wenn jetzt ein Lehrer die „Methode" nicht aufzubauen weiss, dann fehlt ihm jedes Lehrvermögen. Dr. Steinhausen masst sich durchaus nicht an, eine Methode der Technik aufgestellt zu haben, dies zu tun, überlässt er uns Musikern, aber er zeigt die Basis einer solchen Methodik, indem er uns über die allein richtigen Funktionen der Spielorgane belehrt und uns unsere Verirrungen auf dem Gebiete deutlich vor Augen führt. Seit Steinhausen gibt es also keine Entschuldigung mehr für eine unrichtige Spieltechnik. — Nicht weniger frappierte mich die Fassung der Fragen: Welcher Weg führt beim Klavierunterricht am schnellsten und sichersten zum Ziel? Rein technische Studien, Etuden, oder sollen beide zusammen studiert werden? Zur ersten Frage möchte ich bemerken: Jede Leistung, welcher Art sie auch sein möge, wird in Wahrheit nur erstrebt und erreicht durch die Pflege der Intelligenz (intelligo ich sehe ein). Der schnellste Weg zur Technik ist also die baldigst entwickelte Intelligenz. Wie diese zu erreichen ist, muss der pädagogisch gebildete Lehrer wissen. Was die zweite Frage angeht, so halte ich sie für eine unrichtig gezogene Konsequenz. Den Nutzen der Fingerübungen leugnen zu wollen, wäre ebenso verfehlt, wie von ihnen alles Heil zu erwarten. Eine wahre Technik hängt niemals allein von Fingerübungen ab; das rein mechanische, jahrelange Spielen von Fingerübungen schafft Narren, aber keine Meister, dies beweisen zur genüge so viele unserer Konservatoristen. — Nun fordert aber die Ausbildung bezw. Heranbildung der Technik naturgemäss ein Uebungsmaterial, d. h. eine Spielmaterie; weil aber ein Inhalt ohne Form nicht denkbar ist, so muss diese Uebungsmaterie eine dem Zweck entsprechende Form annehmen. Diese wird nun in der Figur der sog. Fingerübung, einem kurzen, dem technischen Zwecke sich dienstbar machenden Motiv gefunden. Eine technische Ausbildung ohne solche Uebung und diese wieder ohne entsprechendes Material ist undenkbar. Zum Ziele führt jedoch nur die geistige, also die psycho-physische Belebung dieser toten Materie, mit anderen Worten: Nur die Intelligenz vermag sich der Uebung mit Nutzen zu bedienen. Etuden können niemals Fingerübungen vertreten. Beide besagen etwas ganz verschiedenes. Jedes Ganze, also auch die Technik, ist ein Komplexbegriff. Wie diese Einzelheiten ihre Verkörperung nun in den einzelnen Uebungsmotiven (Fingerübungen) finden, ist für das Ganze die grössere Form, der Satz bestimmt. Dieses findet seinen Ausdruck in der Etudenform.

Selbige wäre somit der Prüfstein für die in kürzeren Motiven (Fingerübungen) erworbene Fertigkeit. Aber auch für das Etudenspiel gilt dasselbe wie für das Fingerübungenspiel. Beides ist fruchtlos, wenn es nicht auf dem Wege der Intelligenz erstrebt wird. Uebungen sind eben nichts anderes als geistige Vorgänge und Technik nichts anderes als unbedingter Gehorsam, strenge Abhängigkeit der ausübenden Organe vom Willen und von der künstlerischen Absicht. Die Frage wäre somit auch inbezug auf Zusammengehörigkeit von Fingerübung und Etuden beantwortet. Nun zum Anschlage selbst. Zu den Mitteln, eine gute Technik zu erlangen, gehörte bis jetzt nur „Drill" und „Fleiss". Heute aber fordert man grosse psychophysiologische Kenntnisse. Der ganze Anschlag beruht auf einem Zusammenfallen von Sinnes- und Muskelempfindung und die erste Handstellung fordert schon ein geistiges Verstehen. Eine eigentliche Systematik der Technik hier aufzustellen, liegt nicht im Rahmen dieser Besprechung, es seien daher nur einige Umrisse gezeichnet. Was zunächst die Handstellung betrifft, so ist sie nicht die landläufige, in fast allen Schulen als flache gezeichnete, sondern eine gewölbte, damit sie dem grössten Druck Widerstand zu setzen vermag. Die Hoch- und Tiefstellung in ihrer Wechselseitigkeit kommt für den Anfang nicht in Betracht. Die Finger befinden sich in leichter Beugestellung, also mehr rund als flach, ebenso das Hand- und Mittelhandgelenk. Nachdem die Handstellung verstanden, möge man an die Ausbildung der einzelnen Finger gehen. Die Grundform des Anschlags erscheint aber als eine schwingende Bewegung der ganzen Masse des Armes von der Schulter abwärts im Verein mit schwingender Rollbewegung des Unterarmes und schwingender Betätigung der Hand- und Fingerglieder. Im weiteren studiere man die physiologischen Grundlagen des Anschlags, namentlich die „Rollbewegung" als Beseitigung der isolierten Fingertechnik, ganz besonders die Unterarmrollung als die richtigste Hilfsbewegung für den Anschlag. Man lehre überhaupt im ganzen Verlauf des technischen Aufbaues, die Rollbewegung für die Technik auszunützen. Ein nicht minder wichtiger Faktor ist die Kenntnis vom „Armgewicht", denn die „Schwere" ist eine Hilfskraft des Anschlages. Besonders wichtig ist die Kenntnis des Gewichtspiels, also des Begriffes von der Verteilbarkeit der Armlast auf Hand und Finger, bezw. auf letztere allein, für die „Egalisierung" der Finger. Die Annahme, dass dieselbe durch Fingergymnastik erreicht werden könnte, ist irrig und alle Egalisierungsstudien sind wertlos, wenn das Verständnis für die Gewichtsverteilung fehlt. Auf die Entwicklung des Tonleiter- und Akkordspiels kann ich mit

Kürze nicht eingehen. Im wesentlichen unterliegt dieses Studium aber denselben psycho-physiologischen Gesetzen. Eins aber möchte ich kurz erwähnen, nämlich das Gebiet der „Kurven" (Ober- und besonders Unterarmrollung). Man zeige nämlich dem Schüler die Grundform der Anschlagskurve, indem man ihn die Umrührbewegung der Hand mit Unterstützung einer Fingerspitze als auf festem Drehpunkt (Dreh- oder Achsfinger) ausführen lässt. Aus diesen kurzen Umrissen ist ersichtlich, 1. dass die Anschlags- und Uebungsform physiologisch klar gegeben ist, 2. dass zur Erreichung des technischen Zieles nur Intelligenz führt, diese aber ohne Arbeit undenkbar ist. Die tägliche Studiendauer nach Stunden zu bestimmen, ist schwierig. Man mag vielleicht zwischen 3 und 6 Stunden entscheiden. Je nach der Intelligenz, der Zeitaufwand. Die „heutigen" Forderungen bedingen auch Lehrer von „heute" und möchte ich aus Erfahrung der jungen Generation, die sich dem musikalischen Lehrberuf widmen will, empfehlen, das humanistische Maturum abzulegen. Abgesehen von vielem anderen, bieten gerade die alten Sprachen interessante Quellenstudien. Da die Universitäten auch den Damen geöffnet sind, so wird es auch ihnen nicht schwer fallen, das Mädchengymnasium zu absolvieren und einige philologische Semester sich aufzuladen. Der Musiklehrer sollte eben den akademischen Ständen beizuzählen sein und dazu genügt es nicht, wenn man Absolvent einer „Akademie der Tonkunst" ist. Vivant Sequentes!

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Das Grossh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe, — Direktor Hofrat Professor H. Ordenstein, — wurde im Schuljahre 1906 bis 1907 von 893 Zöglingen besucht. Unter ihnen waren 520 eigentliche Schüler, 347 Hospitanten und 26 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Besondere Aufmerksamkeit ward der Ausgestaltung der Orchesterklasse zugewendet, die unter der Leitung des Hofmusikers Paul Hüttisch sich rasch entwickelte und im Laufe des Schuljahres zweimal öffentlich hervorgetreten ist. Auch die Chorklasse der Vorbereitungsklassen erhielt unter Leitung Professor Julius Scheidt's eine neue Organisation und konnte zu den öffentlichen Aufführungen mit herangezogen werden. Die philosophischen Vorträge Professor Dr. Drews' hatten in diesem Schuljahre „Eduard von Hartmann's Philosophie", die literar-historischen Vorträge Seminardirektor Dr. Oeser's „Ueber Dichter und Künstler des 19. Jahrhunderts" (Fortsetzung) zum Gegenstand. Die Vorträge des Direktors über Musikgeschichte behandelten „Richard Wagner und die moderne Musik" und waren durch zahlreiche Musikbeispiele illustriert. — Im Laufe des Schuljahres 1906/1907 veranstaltete das Konservatorium 27 Schüleraufführungen, darunter 16 Vortragsübungen im Saale der Anstalt und 11 öffentliche Prüfungen. Die letzte dieser Prüfungen geschah in Form eines „Klavierabends" sie wurde von einer Schülerin des Direktors Frl. Hedwig Diefenbacher allein bestritten. Sie spielte Beethoven's op. 120 „33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli", Chopin's F-moll Ballade und As-dur Polonaise und Liszt's h-moll Sonate in technisch und künstlerisch so vollendeter Weise, dass der jungen Künstlerin eine glänzende Laufbahn zu prophezeihen ist. Auch der von der Musikbücherei Weissenturn für die beste Klavierleistung gestiftete Preis „Die Welt der Töne", ein 30 bändiges Sammelwerk klassischer und moderner Klavierstücke, wurde Frl. Diefenbacher einstimmig zugesprochen. — Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 16. September.

Die Königliche Musikschule zu Würzburg hat in ihrem soeben erschienenen 32. Jahresbericht zunächst den sie betroffenen schweren Verlust, den Tod ihres hochverdienten Direktors Hofrat Dr. Karl Kliebert zu beklagen. Er erlag am 23. Mai nach vorangegangenem schweren Leiden einem wiederholten Schlaganfall. Seit dem Jahre 1875 hat er in unermüdeter Arbeitsfreudigkeit seine Kräfte der Anstalt gewidmet, sie gelangte unter seiner zielbewussten Führung zu ihrer jetzigen hohen Stellung und Bedeutung in der musikalischen Welt, so dass sein Name für alle Zeiten mit der Königl. Musikschule verknüpft sein wird. — Die Frequenz der Schüler betrug insgesamt 1006, von ihnen waren 266 berufsmässig Studierende, 39 Hospitanten der Chorgesangsklassen, 283 Hospitanten einzelner Lehrfächer und 510 Angehörige der Gymnasien und des Lehrerseminars. An musikalischen Aufführungen fanden statt: 6 Abonnementskonzerte unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte, 3 Schülervortragsabende, 4 Morgenunterhaltungen und eine Schlussfeier. Aus der Luisa Prym-Stiftung wurden 2 Stipendien an würdige Schüler verliehen; 600 Mk. aus Staatsmitteln und 300 Mk. aus dem Friedericianischen Fonds kamen an mittellose Schüler zur Verteilung. — Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 18. September.

Dem Mailänder Konservatorium ist eine wichtige Stiftung zugefallen: die Erbschaft der in Paris verstorbenen Gattin des Generals Par-

mentier, der ehemaligen berühmten Violinvirtuosin Teresa Milanollo, eine Summe von etwa 100000 Lire, die bedürftigen und talentvollen Schülern der Instrumentalklassen zugute kommen soll.

Die Musikschule von Frl. Eugenie Rosenberg zu Krakau erfreute sich auch im abgelaufenen Schuljahre eines erfreulichen Aufschwunges und konnte durch Einführung neuer Disziplinen nach verschiedenen Richtungen erweitert werden. In den Lehrerverband traten ein: Prof. F. Szopski, Theorie, H. St. von Bursa, Musikgeschichte und Chorgesang, Kapellmeister J. N. Hock, Kammermusik, Frl. Olga Rosenberg, Pädagogik und Französisch. Unter den verschiedenen Vortragsabenden war je einer Rob. Schumann und Fr. Chopin gewidmet.

Den Rompreis des Pariser Konservatoriums erhielt Le Boucher, ein erst 25jähriger Schüler Widor's, der schon im vorigen Jahre den 2. Preis errungen hatte. Den 2. Preis erhielt in diesem Jahre Marzellier. Den Bewerbern war die akademische Kantate „Selma" zur Komposition vorgelegt. Das Libretto stammt von Spitzmüller. Zur Aufführung waren die ersten Kräfte der grossen Oper, sowie die besten Pariser Konzertsänger herangezogen worden.

Ludwig Kaiser, Lehrer der Violin-Ausbildungsklassen an den Musikschulen Kaiser in Wien, wurde zum Doktor der Philosophie promoviert. — Dr. Kaiser wird bei den Mozart und Wagner Festspielen in München (Prinz Regent-Theater) als musikalischer Assistent mitwirken.

Vermischte Nachrichten.

Dr. Rud. Schwartz, Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig, wurde vom deutschen Kaiser der Professor-Titel verliehen.

Gustav Giese, Musiklehrer am Kadettenhause in Potsdam, erhielt den Königl. Kronenorden 4. Klasse.

Antonin Marmontel, Professor des Klavierspiels am Pariser Konservatorium, ist daselbst im Alter von 57 Jahren gestorben. Marmontel, der 30 Jahre am Konservatorium gewirkt hat, war zugleich zweiter Chorkapellmeister der grossen Oper.

Dr. Gustav Tyson-Wolff, bekannt als hervorragender Klavierpädagoge und Komponist instruktiver Werke, Hochschullehrer am Dresdner Königl. Konservatorium, starb in der Sommerfrische in Kipsdorf bei Dippoldiswalde.

Dem bekannten Pianisten Wilhelm Backhaus wurde vom Fürsten zu Sondershausen die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Professor Dr. Hans Sommer in Braunschweig beging am 20. Juli die Feier seines 70 Geburtstages. Geboren zu Braunschweig, widmete sich Sommer (dessen bürgerlicher Name H. F. A. Zincken ist) ursprünglich dem Studium der Naturwissenschaften. Er promovierte zu Göttingen, wo er eine Professur der Physik bekleidete, und kehrte dann in seine Vaterstadt zurück, deren technischer Hochschule er als Leiter vorstand. Sommer kam erst spät und auf Umwegen zur Musik, die er seit nunmehr etwa zwanzig Jahren beruflich ausübt. Seine Ausbildung verdankt er dem Altmeister der kanonischen Suite J. O. Grimm und dem Braunschweiger Tonkünstler Mewes. Von Eugen Gura eingeführt, hat sich Sommer besonders als Liederkomponist in weitesten Kreisen aufs beste bekannt gemacht; seine fein melodischen Gesänge, denen sich ein spielbarer Klaviersatz in wirksamer Weise beiordnet, zählen zu den liebenswürdigsten und dankbarsten Erzeugnissen der neueren Literatur; sie sind, wie z. B. die Singuflieder noch heute in aller Munde. Auch mit Werken grossen Stils — den Opern „Loreley", „Saint Foix", „Der Meermann", „Münchhausen" und dem in Berlin vor zwei Jahren aufgeführten „Rübezahl" hat sich Sommer versucht; sein letztes Bühnenwerk „Riquet mit dem Schopfe" ging vor kurzem in Braunschweig über die Bretter. Durchschlagende Erfolge wollten ihm auf diesem Felde nicht glücken; doch bekunden einzelne Abschnitte und Stücke seiner mit peinlichem Klangsinn instrumentierten Partituren die Vorzüge seiner frischfröhlichen Begabung, die sich der Sympathien der musikalischen Kreise mit Recht noch auf lange hinaus erfreuen dürfte.

Pablo de Sarasate, der im Februar dieses Jahres während eines Konzertes in Darmstadt schwer erkrankt war, ist jetzt völlig hergestellt. Wie alljährlich, so ist der Künstler auch diesmal zum „San Fermin Fest" nach seiner Vaterstadt Pamplona gereist und von seinen Landsleuten mit grosser Begeisterung aufgenommen worden. Nach der von ihm vorgetragenen Don Juan-Phantasie wollte der Beifall kein Ende nehmen und der Künstler musste eine Reihe der heimatlichen Lieder und Tänze als Zugabe spielen. Sarasate versäumt es nie, alljährlich nach Pamplona zu kommen, er dankt damit seiner Heimatstadt, die einst die Kosten für seine künstlerische Ausbildung am Pariser Konservatorium bestritten hat.

An Stelle des als Hofkapellmeister nach Karlsruhe berufenen Dr. Göhler wurde August Richard, der seit etwa sieben Jahren zweiter Kapellmeister am grossherzoglichen Hoftheater in Weimar war, als Hofkapellmeister für das Hoftheater in Altenburg verpflichtet.

Für die Programme der 10 grossen Philharmonischen Konzerte des nächsten Winters

unter Leitung von **Artur Nikisch** sind folgende neue Orchesterwerke in Aussicht genommen: „Kleist-Ouverture" von **Richard Wetz**, Symphonie G-moll von **Kalinnikoff**, „Sadko", Tongemälde von **Rimsky-Korsakoff**, Symphonische Dichtung von **Alfven**, Symphonie von **Hans Bischoff**, „Der Sturm", symphonische Dichtung von **Tschaikowsky**, Serenade für kleines Orchester von **Leo Weiner**. — Ferner gelangen zum ersten Male in diesen Konzerten folgende ältere Werke zur Aufführung: „Roma", Suite für Orchester von **Bizet** und Variationen von **Elgar**. — Von klassischen Werken sind **Beethoven's** 5. und 6., Es-dur von **Schumann** (Rheinische), **Brahms'** 3. und 4., ferner **Bruckner's** 7., **Liszt's** Faust-Symphonie und Sinfonia Domestica von **Richard Strauss** in Aussicht genommen.

Als Kandidat für die Leitung der Wiener Hofoper wird der ehemalige Mannheimer Hofkapellmeister Emil Nikolaus v. **Reznicek** genannt.

Ueber die **Grenzen der Tonhöhe** der menschlichen Stimme sind vor einiger Zeit interessante Untersuchungen angestellt worden, die ein anschauliches Bild von der Bildungsfähigkeit der menschlichen Stimme geben. Der tiefste Ton, der von der menschlichen Stimme bisher bekannt geworden ist das Kontra-F mit 43 Schwingungen, der einem deutschen Bass, Fischer, im 18. Jahrhundert zugeschrieben wird. In der heutigen Oper findet man selten einen Bass, der tiefer singt, als das grosse C, das 64 Doppelschwingungen hat. Le Comte Stevens, dem wir einige der Untersuchungen verdanken, meint, dass diese Tiefe nur unter abnormen Bedingungen übertroffen wird. Es gelang ihm selbst, als seine Stimmbänder durch einen Influenzaanfall geschwollen waren, noch das zwei Töne tiefere A mit 53 Schwingungen in schwachem und sehr unmusikalischem Klang zu erreichen. Ein gewöhnlicher Sopran reicht bis C''' mit 1024 Schwingungen, und die mittleren Grenzen der menschlichen Stimme dürften 100 für den Bass und 1000 für den Sopran sein. Adeline Patti erreichte das C'''' mit 1563 Schwingungen bei gutem Klange. Mozart bezeugt 1770, dass Lucrezia Ajugari in Parma noch auf dem dreigestrichenen D trillern konnte. Ganz ausserordentliche Höhen beobachtete Stevens im Schrei spielender Kinder, der nach wiederholten Feststellungen zwischen 2500 und 3000 Doppelschwingungen variieren konnte. Der äusserste Spielraum der menschlichen Stimme würde somit $5^1/_2$ Oktaven betragen.

Die **Königliche Oper**, die ihre am 15. August 1906 begonnene Spielzeit am 19. Juni beschloss, hat im ganzen 51 Opern und 6 Ballette in dieser Zeit herausgebracht. Darunter befanden sich allerdings nur drei für Berlin neue Werke: „Salome" von **Richard Strauss**, „Der faule Hans" von **A. Ritter** und „Pique Dame" von **Tschaikowsky**. Nur mit Strauss' „Salome" hat die Oper dauernden Erfolg erzielt; die beiden andern Novitäten erwiesen sich als Nieten. Die meist gespielten Opern sind „Salome" (40mal) und Bizet's unverwüstliche „Carmen" (26mal) gewesen. Wie früher steht auch diesmal in dem Repertoire unserer Hofbühne **Richard Wagner** mit 75 Abenden an erster Stelle; dann folgen Rich. Strauss (40 Abende), Bizet (26 Abende) und Mozart (23 Abende). Im übrigen geht aus dem letzten Spielrepertoir hervor, dass die deutschen Komponisten vorherrschen; und zwar sind 14 Komponisten 203mal aufgeführt worden. Ihnen folgten neun Franzosen mit 82 Aufführungen, fünf Italiener mit 35 Aufführungen und ein Russe (Tschaikowsky) mit fünf Aufführungen. Im einzelnen gestaltete sich der Spielplan folgendermassen: I. **Deutsche**: Wagner (mit 10 Werken) 75; Richard Strauss (Salome) 40; Mozart (Zauberflöte, Entführung, Figaros Hochzeit, Don Juan, Cosi fan tutte) 23; Lortzing (Waffenschmied, Undine, Zar und Zimmermann) 12; Leo Blech (Das war ich) 7; Beethoven (Fidelio) 6; Wilhelm Kienzl (Evangeliman) 6; Weber (Freischütz) 5; Nicolai (Die lustigen Weiber von Windsor) 5; Humperdinck (Hänsel und Gretel) 4; d'Albert (Abreise) 2; Peter Cornelius (Barbier von Bagdad) 1; A. Ritter (Der faule Hans) 1. II. **Franzosen**: Bizet (Carmen) 26; Thomas (Mignon) 14; Gounod (Romeo und Julia, Margarethe) 11; Auber (Fra Diavolo, Stumme von Portici, Schwarze Domino) 9; Adam (Postillon von Lonjumeau) 8; Saint-Saëns (Samson und Dalila) 7; Massenet (Manon) 3; Meyerbeer (Hugenotten) 2; Boieldieu (Weisse Dame) 2. III. **Italiener**: Verdi (Traviata, Rigoletto, Aïda, Falstaff) 11; Leoncavallo (Bajazzo. Roland von Berlin) 8; Mascagni (Cavalleria rusticana) 7; Donizetti (Regimentstocher) 5; Rossini (Barbier von Sevilla) 4.

Bücher und Musikalien.

Richard Klimpert: „Lehrbuch der Akustik". III Band, I. und II. Teil.

Verlag L. v. Vangerow, Bremerhaven u. Leipzig.

Den beiden ersten Bänden, die in dieser Zeitschrift ihre kritische Würdigung gefunden, reiht sich der umfangreiche dritte Band in gleicher Bewertung an. Die beiden ersten Bände erledigen das Wesen der musikalischen Töne und der Tonerreger auf das gründlichste. Der vorliegende 1. Teil des 3. Bandes beschäftigt sich mit den gesamten Fortpflanzungserscheinungen des Schalles in Körpern verschiedener Dichtigkeit. Verfasser verliert dabei niemals die Praxis aus den Augen, insofern er z. B. über verschiedene Schallgeschwin-

digkeiten in engen und weiten Räumen, in der Ebene und auf dem Gebirge, über Glockensignale im Wasser, über Sprachrohre, Nebelsignale u. a. spricht. Wir erfahren ferner interessante Erörterungen über die Verstärkung des Schalles während der Nacht, die uns Musikern so manchmal aufgefallen, über die beste Stellung des Ohres zur Hörquelle, Sprachgewölbe, Schalldämpfer (Violine, Klavier), das Geheimnis des Echos, die bisher wenig erforschten Eigentümlichkeiten der Resonanz und des Mittönens. Ein innigeres Eingehen auf die merkwürdigen Resonanzbedingungen eines schönen Streichinstrumententones wäre erwünscht gewesen. Hervorragend finde ich die Einsammlung der mechanischen Aufzeichnungen von Schwingungskurven, verdeutlichen sie uns doch damit ungemein das Wesen der Schwebungen, dieser feinsten Reizmittel der Klänge. Das mystische Gebiet der Klangfarbe bekommt durch die berechtigte Ausmerzung der Phasendifferenz als vermeintliche Ursache der Klangfarbe wohltuende Erhellung. Leider hat es auch der Verfasser nicht vermocht, uns Photographien über Schwingungskurven bei gerissenen, gestrichenen und vor allem über geschlagenen Saiten zu verschaffen, um den Schleier über die Einwirkung des Klavierhammers auf die Klangfarbe wenn auch nur ein wenig lüften zu helfen. Eine kurze Erwähnung des Einflusses der Differenz- und Kombinationstöne auf die dualistische und monistische Anschauung unseres Tonsystems hätte den Musiker sicherlich interessiert. Bei der Beschreibung der Stosstöne fehlt die Stellungnahme zu der nicht wenig verbreiteten Ansicht, dass Töne nur durch Stösse entstehen, wie es uns Hansing bewiesen hat. Eine ausgedehnte ganz vorzügliche Darstellung und Beschreibung der Gehörorgane des Menschen und der höheren und niederen Töne beschliesst den 1. Teil. Den 2. Teil füllt die „praktische" Akustik, ein Lehrbuch über die Akustik in grossen begrenzten Räumen, in Konzert- und Hörsälen, in Kirchen und Theatern. Für Musiker, insbesonders Solisten, ist das Studium dieses einzig in seiner Art dastehenden Werkes eine unumgängliche Forderung. Leider sind wir trotz aller Kongresse noch nicht zu der Einsicht gekommen, dass die Forderung: sich mit Akustik zu beschäftigen, eine durchaus selbstverständliche ist. Wann wird die Zeit kommen?*)

Ludwig Riemann.

Max Höhne: Sieben Gesänge mit Klavier, Heft I und II.

Edmund Stoll, Leipzig.

Ob diese sieben Gesänge ein Erstlingswerk darstellen, ist aus dem Titel nicht ersichtlich, mehrfache Ungeschicklichkeiten in der Kompositionstechnik scheinen aber darauf hinzudeuten. Gleich die Begleitungsakkorde der rechten Hand im ersten Lied, die im langsamen 4/4-Takt in ihrer ununterbrochenen Sechszehntelbewegung acht lange Takte andauern, wirken schon ermüdend, bevor die Singstimme einsetzt, und von nichtssagenden, zum Teil störenden Bässen seien im dritten Takt des zweiten Liedes das Fis und A und das fatale A im sechsletzten Takt des Schlussliedes erwähnt. Ebenso ist in No. 5 im zweiten Takt auf Seite 3 ein enharmonischer Wechsel falsch bezeichnet. Wenn durch den Dominantakkord B D F der Uebergang von Fis nach Es-dur bewerkstelligt werden soll, so muss sich das Ais Gis mit zwingender Notwendigkeit in B, As verwandeln. Abgesehen von diesen kleinen, mehr die korrekte Fassung als den Inhalt betreffenden Mängeln spricht sich in den Liedern eine wohltuende Wärme aus, die besonders in der melodischen Führung der Singstimme zum Ausdruck gelangt, wie auch die Klavierbegleitung (z. B. der Schluss des vierten Liedes) manchen feinsinnigen Zug enthält.

Franziskus Nagler, op. 35. Fünf lyrische Gesänge mit Klavier.

P. Pabst, Leipzig.

Zielbewusster und in sich abgerundeter erweisen sich diese fünf lyrischen Gesänge, von denen einige bei aller Einheitlichkeit der Stimmung auch grössere Ausdruckskraft und ein mannigfaltigeres Gestaltungsvermögen erkennen lassen. Am eigenartigsten geformt ist das vierte Lied „Blau liegt der See". Da dem Komponisten offenbar für eine Schlusssteigerung die Textworte nicht ausreichten, wiederholte er die ganze zweite Strophe, und zwar in der zweiten Hälfte so überraschend, indem er von Es-dur direkt in den Quartsextakkord von E-dur ausweicht, um dann mit chromatischen Bässen allmählich in die Haupttonart (Des-dur) einzumünden, dass trotz dieser sonst nicht eben empfehlenswerten Art von Textwiederholungen doch das Ganze sich zu einem interessanten und effektvollen Gesamtbild vereinigt. Auch das erste Lied in seiner weichen, ausdrucksvollen Tonsprache darf auf dieses Lob Anspruch erheben, nur sollte sich ein Komponist davor hüten, der Sexte als vollkommener Konsonanz in der höheren Kunstform dieselben Rechte einzuräumen, die sie sich leider schon längst in der Operette und Posse erzwungen. Der Tonfall H-Fis erhält durch diese konsonierende Sexte einen unedeln Beigeschmack. Merkwürdigerweise ist kein einziges Lied mit Ausnahme des vierten mit einer Tempobezeichnung versehen, eine Neuerung, die nicht als nachahmenswert empfohlen werden kann. Noch seltsamer berührt es, dass der Komponist bei seiner entschiedenen Formge-

*) Es dürfte den Verfasser erfreuen zu hören, dass in den gesamten Konservatorien, deren Seminare nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes umgestaltet sind, die Akustik als obligatorisches Fach eingeführt ist und dass bereits Prüfungen darin mit gutem Erfolge stattgefunden haben. D. R.

wandtheit sich einige Male orthographische Verstösse zuschnlden kommen lässt. So muss, um nnr ein Beispiel anznführen, auf Seite 8 im 7. Takt des ersten Liedes das Dis im Alt sich in Es verwandeln, während sich wieder durch die Umwandlung des Es in Dis im Tenor eine natürlichere und logischere Verbindnng dieses Taktes mit dem daranf folgenden ergibt.

Arno Kleffel.

Hakon Borresen, op. 10. Drei Klavierstücke. — **Ludwig Schytte:** Uebertragnngen für Pianoforte. Dyvekes Lieder von Peter Heise. — Nordische Lieder.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Sämtliche hier angezeigte Klavierstücke gehören in das Bereich der guten, überall wohl angesehenen nnd leicht einführbaren Salonmnsik. Das op. 10 von Hakon Borresen enthält drei sehr hübsche Vortragssachen, die sich durch besondere Klangfreudigkeit hervortnn — eine Folge des gnten Klaviersatzes. Schon das erste Stück, ein A-dnr Prälndinm klingt viel schwerer als es von Natur eigentlich ist. Es schlägt einen ziemlich ernsten, wennschon von Wärme edler Empfindung beeinflussten Ton an und bietet in schöner Form ein sympathisch-melodisches Thema in einfacher und geschmackvoller Paraphrasierung dar. Allerliebst finde ich das daranffolgende Scherzo in F-dnr, eine lustige, emsig und unaufhaltsam hin und her laufende Weise von ganz dnrchsichtig instrnmentaler Fassnng, gegen die der ein wenig schwerer daherschreitende Mittelsatz (in A-moll) mit den synkopierten Rhythmen des Basses anf gar nnterhaltsame Weise absticht. Auch das dritte der Stücke löst eine liebenswürdige, allmälig beinahe emphatisch anwachsende Seelen- und Natnrstimmung ans, ein „Frühlingslied", mit dem der Tonsetzer gleichfalls in kleinem Rahmen fast orchestrale Wirkungen hervorzubringen vermag.

Ludwig Schytte hat sich schon längst als Vertreter der Klaviermusik kleineren Styls einen bedeutenden Namen gemacht. Sowohl „Dyvekes Lieder" (von Peter Heise) als anch die „Nordischen Lieder" (von Lange-Müller, Kjernlf, Lasson, Heise, Svendsen, Gade, Bnll, Hartmann, Grieg, Körling, Lembke und Backer-Gröndahl) sind nnter seiner künstlerisch sorgenden Hand zu eleganten nnd liebenswürdigen Salonstücken geworden, zu Skizzen, Genrestücken nnd Stimmungsbildchen, denen man jederzeit gern begegnen wird, da sie sich zu Zwecken des Vortrags im engeren Kreise von Haus und Familie auf vortreffliche Weise eignen nnd zn gntem Teile schon Schülern der mittleren Ausbildungsklasse getrost überlassen werden dürfen.

Eugen Segnitz.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 87.
Expedition und **Verlag „Der Klavier-Lehrer"**, M. Wolff, Berlin W., **Ansbacherstrasse** 87.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 17. Berlin, 1. September 1907. XXX. Jahrgang.

Inhalt:

Joseph Joachim †.

Geb. 28. Juni 1831 in Kittsee bei Pressburg, gest. 15. August 1907 in Berlin.

Von

Prof. Emil Krause, Hamburg.

Wieder einmal wurde ein „Grosser" und dazu noch einer der „Grössten" abgerufen in das Reich des ewigen Friedens und der ungetrübten Harmonie. Ein schwerer, man kann mit vollem Recht sagen, unersetzlicher Verlust; gleich schwer für die Ideale der wahren Kunst, wie für die Reproduktion der klassischen Werke.

Wer noch im Mai, wie ich, Gelegenheit hatte, den greisen Meister beim Dritten deutschen Bachfest in Eisenach in voller Rüstigkeit zu begrüssen und ihn im Vortrage einer Reihe auserlesener Werke zu hören, konnte unmöglich ahnen, dass der bewunderungswürdigen, durch länger als 60 Jahre fortgesetzten Tatkraft und Energie in der Ausübung der hohen Kunst so bald ein Ziel gesteckt werden sollte. In das Trauergefühl über das Dahinscheiden des lieben, edlen Menschen mischt sich die Danksagung, dass es ihm als Auserwählten von der allgütigen Vorsehung beschieden war, während eines langen Erdenwallens segensreich für die Weiterentwicklung der Kunst zu wirken. Joseph Joachim ist einer der letzten aus der langen Reihe der Vertreter der sogenannten nachklassischen Zeit eines Schumann etc. Wer ihn im vorigen Jahre am Friedhofe in Bonn in der ergreifenden Festrede zum Gedenken an Schumann's 50 jährigen Todestag gehört und die goldenen Worte, die er gesprochen, nicht vergessen, dem ist seine ideale Hingebung an den von ihm so hochverehrten Meister, dessen trauernder Gattin er wie Brahms als Freund zur Seite gestanden, doppelt wert geworden. Und nun die unendlich vielen, reichen Beziehungen zu allen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wirkenden Künstlern, die innige Liebe und Freundschaft zu Joh. Brahms! Dies alles und noch vieles mehr tritt heute in greifbarer Lebendigkeit vor das geistige Auge. Mit welcher Frische und Lebensfreudigkeit durfte Joachim im vorigen Jahre das frohe Fest des 75 jährigen Geburtstages begehen, und wie hoffnungsvoll blickte er noch in eine vielversprechende Zukunft.

Verfolgt man die Entwicklung des Meisters von den ersten Anfängen bis zur Vollendung und durchmisst die Bahn, auf der er gewandelt, so gleicht dieselbe einem Triumphzug. Sein offenes Glaubensbekenntnis ruhte in der unbedingten Hingabe an die Reine der Kunst-

ausübung und kennzeichnete jeden Schritt der aufsteigenden zum Parnass führenden Skala. Der 17. März 1839 verzeichnet das erste Auftreten des damals Siebenjährigen in Pest. Eine Glanzperiode folgte schon jetzt der andern. Dem unvergesslichen Böhm, der nach Beendigung seiner Virtuosenlaufbahn als Pädagoge an der Spitze der Wiener Schule stand, wurde das Glück zuteil, den Aufstrebenden den damals noch ungeahnten, später erreichten hohen Zielen entgegenzuführen. Der Wiener Zeit folgte der Aufenthalt in Leipzig; denkwürdig bleibt der Vortrag Joachims im Verein mit Mendelssohn am 19. August 1843 in einem Konzert von Frau Viardot-Garcia, dem das Erscheinen im Gewandhause am 16. November desselben Jahres folgte. An die bewegte Leipziger Zeit, die durch Ausflüge nach Berlin, mehrmals nach London etc., unterbrochen wurde, schloss sich 1849 das Engagement als Konzertmeister in Weimar an, das Joachim jedoch vier Jahre später mit der Stelle eines Königlichen Konzertmeisters und Kammervirtuosen in Hannover vertauschte. Der Einfluss Mendelssohns hatte derartig bestimmend auf das Naturell des jungen Künstlers gewirkt, dass er den weimarischen, von Liszt geleiteten Bestrebungen der neudeutschen Richtung nicht zu huldigen vermochte, und dies hatte hauptsächlich dazu beigetragen, dem Ruf nach Hannover zu folgen. In die hannoversche Zeit fällt die Verheiratung mit Amalie Weiss (Schneeweiss, 1863, geboren 1839, gestorben 1899), von der er sich jedoch 1882 wieder trennte. Vom Jahre 1866 an beginnt die grössere zweite Epoche seines Wirkens in Berlin, wo er 1869 Direktor der Hochschule und bald danach Vorsitzender des Direktoriums und Vorsteher der Abteilung für Streichinstrumente wurde. Von diesem Zeitpunkt datiert die durch Joachim erfolgte Gründung der noch heute bestehenden Berliner Geigenschule, denn 1873, nach Ferd. Davids Tode, hörte die bisher herrschend gebliebene Leipziger Schule auf und wurde sozusagen durch ihn nach Berlin verlegt. Die zweite sich von der Berliner Wirksamkeit aus vollziehende Epoche ist noch reicher als alles, was die Zeit vorher gebracht. Joachims wundervolle Führung der gemeinsam mit ihm in Quartett-Vorträgen wirkenden Künstler in der hannoverschen und späteren Berliner Zeit, die unvergleichlich gebliebene Diktion des grossen Fünfgestirns, der letzten Beethoven-Quartette, die ebenso unerreicht gebliebenen Vorträge des Beethoven- und Mendelssohn-Konzerts, der Kammermusik der Altmeister Bach, Händel etc. und endlich sein überzeugungstreues Eintreten für die Meisterwerke Schumann's und des ihm durch Jahrzehnte nahestehenden Brahms stellen ihn an die Spitze der Reproduktion. Bülow, Rubinstein, und wer sie alle sein mögen, folgten ihm mit Begeisterung.

Auch als Komponist und Bearbeiter klassischer Werke war Joachim wiederholt tätig. Brahms schätzte ihn in seinen der Orchestermusik und der Violin-Komposition gewidmeten Werken besonders hoch. Die eigene Ueberzeugung wies Joachim jedoch besonders auf die Reproduktion der klassischen Werke hin. Ein wundervolles Geschenk der Natur war diesem Auserwählten beschieden, dass er bis zum Dahinscheiden in so reger, ungeschwächter Tatkraft zu wirken vermochte. Joachim war wie Brahms, Stockhausen, Reinecke etc. ein Hüter des Vermächtnisses unserer Klassiker. Dass das Programm von Joachims Vorträgen sich ausschliesslich konservativ hielt, hat man nicht als eine Einseitigkeit des Auffassungsvermögens zu bezeichnen, sondern nur hinzustellen als das klare, in sich gefestigte Ergebnis der Wahrung des absolut Idealen. Die kraftvolle, allen Zeitströmungen trotzende Gestalt eines Heros ist es, dessen innere Ueberzeugung und energische Tatkraft uns mit Staunen und Bewunderung erfüllte. Die Welt weiss überall von seinen Taten zu berichten, nicht nur in der Glanzzeit als Virtuose, sondern auch sonst und stets in der Vergeistigung des wiederzugebenden Kunstwerkes.



Josef Tichatschek.

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage des ersten Rienzi und Tannhäuser Richard Wagners.

Von

Carlos Droste.

(Schluss.)

Auf alle Fälle reichte Tichatschek als Tannhäuser nicht an seinen späteren Dresdner Stimmkollegen Schnorr von Carolsfeld, diesen nach Wagner's Ausdruck — „singenden wirklichen Musiker und Dramatiker", oder an Albert Niemann, den genialen, so recht eigentlich für die Gestalt des Tannhäuser prädestinierten Künstler, heran. Wenn der „Tannhäuser" damals nach einigen Aufführungen vom Repertoire abgesetzt wurde und erst sieben Jahre später (1852) wieder auf demselben erschien, so trifft die Schuld hieran gewiss nicht die Hauptdarsteller, Künstler von hohem Ruf, wie Tichatschek, Mitterwurzer, die Schröder-Devrient und die Jachmann-Wagner, deren jeder doch gewiss bestrebt gewesen, sein Bestes zu geben, sondern vielmehr das Publikum, dessen durch die Marktwaare der herkömmlichen alten Opernliteratur verdorbener und verflachter Sinn und Geschmack den neuen Bahnen und Zielen, die Wagner im „Tannhäuser", mehr noch, wie in dem 1843 voraufgegangenen „Fliegenden Holländer", einschlug, schlechterdings nicht zu folgen vermochte und dem das Verständnis für das Wesen des musikalischen Dramas noch völlig mangelte und gleichsam ungeweckt in der Zeiten Schosse ruhte. Ehre aber den Künstlern, die damals schon von der Grösse, der Wahrheit und der Lebensfähigkeit ihrer enorm schwierigen Aufgaben sich durchdrungen fühlten und, wie Josef Tichatschek, treu zu den Fahnen des jugendlichen Steuerers und Reformators auf dem Gebiete der Oper hielten! Wir besitzen, — beiläufig bemerkt, — ein Bild Tichatschek's als Tannhäuser, welches besonders inbezug auf Kostüm und Maske sehr interessant und charakteristisch ist, in der ganzen konventionell-nüchternen und wenig idealen Auffassung uns heute aber recht befremdlich anmutet. Den Lohengrin hat Tichatschek gleichfalls gesungen, und zwar zum ersten Male am 6. August 1859 in Dresden. Auch diese, seine dritte und letzte Wagnerrolle, zählte zu seinen besten Leistungen. Besonders der strahlende Glanz und die Wucht des prachtvollen Organs sowie die physische Ausdauer des Künstlers der anstrengenden Lohengrinpartie gegenüber werden in den Kritiken aus jener Zeit gerühmt.

Nachdem wir Tichatschek's so als Wagnersänger und in seiner Stellung zu den Werken der ersten Periode des Bayreuther Meisters gedacht haben, ziemt es sich, auch seine sonstige Tätigkeit als Opernsänger kurz zu erwähnen. Sein grosses Repertoire umfasste gleichermassen Rollen des lyrischen, wie des heroischen Stimmfaches. Zeitgenössische Kritiker loben, neben dem Umfang, der Grösse und Tragfähigkeit, auch den Schmelz und die Süsse der Stimme, sein Temperament, seinen feurig-schwungvollen Vortrag und die Reife seiner musikalischen Bildung. Ueber den Raoul des Künstlers in Meyerbeer's „Hugenotten" bemerkt der Rezensent der „Zeitung für die elegante Welt": „Tichatschek erinnert an den Pariser Tenoristen Duprez durch Schönheit und Kraft der Stimme, wie durch jene innere Frische des Vortrags, welche die Franzosen mit „verve" bezeichnen: Begeisterung ist zu wenig dafür, es ist auch ein physisches Hingerissensein." Von anderen Glanzpartien des Künstlers seien hier noch genannt: Gluck's „Achill und Pylades", Méhul's „Josef", Mozart's „Titus und Idomeneo", Beethoven's „Florestan", Weber's „Adolar" und „Hüon", Bellini's „Sever", Rossini's „Arnold", Auber's „Masaniello, Halévy's „Eleazar", Spontini's „Cortez", Meyerbeer's „Prophet", „Robert" p. p. Zahlreiche Gastspiele in diesen und den obengenannten Wagnerrollen trugen Tichatschek's Ruf und Namen auch nach auswärts, so bis Hamburg, Schwerin und Königsberg im Norden, bis München und Wien im Süden. Ueberall erntete der Gast aus Dresden reichen Beifall.

Tichatschek's phänomenale Stimmmittel und hochentwickelte Gesangskunst wurden, nach Berichten von Ohrenzeugen, in späteren Jahren allerdings empfindlich beeinträchtigt durch allerhand üble Gewohnheiten und

störende Manieren, die sich bei dem gefeierten Künstler allmählich eingeschlichen hatten, so durch die Unart, vor manchen Wörtern gewisse hörbare Hauchlaute (stimmhaftes „h“) einzuschieben (eine besonders bei Dilettanten im Gesange beliebte und vielfach gepflogene Unmanier) und ferner durch die überflüssige Wiederholung mancher Konsonanten und kurzen Silben im Anlaut einzelner Wörter (Reduplikation) so z. B.: „Dir, Gö—, Gö—, Göttin der L— L— Liebe p. p.“ In den letzten Jahren seiner Zugehörigkeit zum Verbande der Dresdener Hofbühne wirkte Tichatschek in der Stellung eines Ehrenmitgliedes. Das zunehmende Alter zwang den körperlich und geistig noch immer sehr rüstigen Mann, am 16. Januar 1870, genau 40 Jahre, nachdem er in Wien als Chorsänger seine Theaterlaufbahn begonnen hatte, seinen Abschied von der Bühne zu nehmen. Das Publikum der sächsischen Residenzstadt bereitete dem scheidenden Künstler glänzende Ovationen. Tichatschek lebte fortan still zurückgezogen in seinem lieben Elbflorenz, wo er am 18. Januar 1886 im Alter von 79 Jahren starb. —

Den ersten Bayreuther Festspielen im Jahre 1876 wohnte der Sängergreis noch mit lebhaftem Interesse bei. Wagner selbst war nicht wenig erfreut, seinen alten Kampfgenossen und Mithelfer bei der Begründung seines Lebenswerkes nunmehr auch bei dessen Krönung und Vollendung auf dem Festspielhügel begrüssen zu können und zeichnete ihn durch besondere Aufmerksamkeit aus. Von der persönlichen Herzensgüte und liebenswürdigen Kollegialität Tichatschek's seinen Mitmenschen gegenüber wird in Dresden mancher schöne Zug erzählt, während er andrerseits durch seinen Hang zur Verschwendung und jeden Mangel an kaufmännischem Sinn der Intendanz des Hoftheaters oft schwere Unannehmlichkeiten bereitet haben soll. Mehr als einmal musste ihn der König selbst aus seinen Geldverlegenheiten herausreissen und seine Schulden bezahlen. Hingegen führte er eine sehr rationelle und auf die Pflege und Erhaltung seiner Stimme bedachte Lebensweise und war mässig in allen leiblichen Genüssen. Niemals pflegte er an den Tagen, wo er in irgend einer Rolle auftreten musste, daheim zu singen. Wenn er früh morgens an's Klavier trat und einige ganz tiefe Töne sang, welche gut ansprachen, so wusste er, dass er disponiert war und darauf rechnen konnte, auch abends im Vollbesitz seiner phänomenalen Stimmmittel zu sein. Wenn dann der Theaterdiener im Laufe des Vormittags bei ihm vorsprach, konnte er getrost mit der Meldung auf das Bureau der Generaldirektion zurückkehren, der „Herr Kammersänger“ werde heute abend singen, ohne dass man eine Absage des Künstlers in letzter Stunde hätte gewärtigen müssen.

Schliessen wir diese Betrachtungen mit der kurzen Charakteristik, die Robert Proelss, der bekannte Historiograph des Dresdner Hoftheaters, von Josef Tichatschek, wie folgt, entwirft: „In Dresden entwickelte sich Tichatschek unter dem anregenden und mit sich fortreissenden Einfluss der Schröder-Devrient zu einem der ersten dramatischen Sänger. Im Ausdruck des Dramatisch-Heroischen hat er vielleicht nicht seinesgleichen gehabt. Doch auch dem Innigen wusste er einen bezaubernden Ausdruck zu geben. Leider war er nicht immer genügend durch sein Spiel unterstützt. Tichatschek gehörte zu den liebenswürdigsten Künstlernaturen. Seine Erfolge konnten in seinem Herzen die Empfindungen der Dankbarkeit niemals ersticken. Er hat zwar der Versuchung nicht zu widerstehen vermocht, sich eine herrschende Stellung am Dresdner Hoftheater zu schaffen, aber er ist demselben nicht nur unwandelbar treu geblieben, sondern hat auch stets einen tieferen Anteil an dem Gedeihen desselben genommen. Er war ein trefflicher Kollege und als solcher auch anerkannt und geschätzt. Als die Schröder-Devrient im Jahre 1860 in Koburg gestorben war, errichtete er in dem Hause, in dem sie verschied, eine Erinnerungstafel „als ein Zeichen seiner Liebe und Verehrung“. — In der Geschichte des Theaters wird der Name Josef Tichatschek als der eines der getreuesten Paladine Richard Wagner's stets mit hohen Ehren und in dankbarer Erinnerung genannt werden.

Das H in unserer Tonleiter.*)

Von

Karl Witting.

Wie schon so oft wird auch gegenwärtig wieder an dem H in unserer Tonleiter gerüttelt — der Buchstabe steht aber so fest an seinem Platze, dass die Angriffe, die er seit mehr denn 200 Jahren zu erdulden hatte, ihn nicht zum Wanken bringen konnten. Man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, wann und wie er seinen Platz erhalten hat. Joh. Adam Hiller (1726 bis 1824), ein vielseitig gebildeter Musiker, bemerkt darüber in seiner Anweisung zum Violinespielen, „dass man B statt Hes sagt, geschieht, um dem B sein Vorrecht einigermassen zu erhalten, das es hatte, ehe sich das H einschlich.“ Und Daniel Gottlob Türk (1756 bis 1813), ein nicht minder bedeutender Musiker, sagt in seiner Klavierschule: „Der Buchstabe B wurde ehedem schicklicher für unser H gebraucht. In späteren Zeiten, da B und H als zwei wirklich verschiedene Töne vorkamen, nannte man das gegenwärtige B das runde B, unser H aber — vermutlich wegen der eckigen Figur des Quadrats ♮ — das viereckige B, bis man endlich den Buchstaben H an dessen Stelle einführte.“ An einer anderen Stelle heisst es: „B war ehedem selbst unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt H nennen; insofern sollte unser gegenwärtiges B eigentlich Bes heissen.“ Die Alten hatten in ihrem Tonsystem noch keine veränderlichen oder abhängigen Töne — d. h. Erhöhungen und Erniedrigungen durch ♯ und b — und nur für das jetzige H zwei Saiten, nämlich die kleine b- und die grosse B-Saite. Kam in der Tonleiter, welche nicht wie jetzt mit C, sondern mit A anfing, letztere vor, so wurde sie zu Anfang des Tonstückes mit dem sogenannten viereckigen B oder B-quadratum **b** (woraus unser ♮ entstanden ist) vorgezeichnet und der Gesang hiess dann Cantus durus. Cantus mollis hingegen wurde er genannt, wenn die kleine b-Saite oder das b rotundum, das runde b gebraucht wurde (Gathys Lexikon). Als späterhin der Tonumfang sich erweiterte und man C statt A als Grundton des ganzen Systems annahm, kamen die Buchstaben aus ihrer alphabetischen Reihe, und der ursprünglich erste Buchstabe A rückte an die sechste Stelle des Musikalphabets. Auf das b rotundum übertrug man den Buchstaben B und wählte für das **b** quadratum den noch unbesetzten achten Alphabetbuchstaben H (v. Dommer, Geschichte, S. 36). Kirnberger (1721 bis 1783) und Fasch (1736 bis 1800) versuchten noch den Buchstaben i einzuführen, um damit die natürliche Septime eines Tones anzuzeigen, die in unserer Temperatur nicht vorkommt und etwas tiefer als die kleine Septime ist (Dehn, Harmonielehre, 2. Teil S. 7). Der kampfesmutige Hamburger Legationsrat und Kapellmeister Joh. Mattheson (1681 bis 1764) lässt sich darüber in seiner kleinen Generalbassschule folgendermassen vernehmen: „Der Gebrauch oder vielmehr der Missbrauch hat es so eingeführt, dass wir die sieben Buchstaben des Alphabets, jedoch mit Ausschliessung des B und nicht in der gewöhnlichen Anfangsordnung zur Benennung der Klaviertasten anwenden. Daher denn die sieben Tasten der unteren die Grossen, C, D, E, F, G, A, H heissen; den achten nennt man wiederum C, welcher zugleich die tiefste Oktave voll macht und die folgende höhere anhebt; deswegen es einschliesslich zu verstehen ist, wenn man von acht Tasten spricht und doch nur sieben Buchstaben zu ihrer Benennung gebraucht . . .“

Nach der Erklärung unserer Silben is und es für die Alteration der Töne fährt er fort: „nur allein die fünfte (Taste), die zwischen A und H anzutreffen ist, wird B genannt. Den Anlass zu dieser Buchstabenverwirrung und Verwechslung hat gegeben, dass man von alters her ein jedes Tetrachord (Viersaiter) allemal mit einem halben Ton gar geschickt A—B genannt hat. Solchem nach hiess — zur Zeit, da die fünf schmalen Tasten noch auf keinem Instrument angebracht waren — diejenige Ordnung, die wir jetzt h, c, d, e, f, g, a schreiben, damals A, B, c, d, e, f, g und man behielt also die rechte Buchstabenfolge unverrückt. Wie man aber nach und nach dem C einigen Vorzug zu geben anfing, so zählte man von diesem Buchstaben und brachte folgende unordentliche Ordnung zu Markte, nämlich: C, D, E, F, G, A, B. Allein weil man immer gewohnt war, durch A—B nur einen grossen halben Ton anzudeuten und es demnach bei dieser Einrichtung einen ganzen Ton bezeichnete, so wurde mit der Zeit bei vermeinter Verbesserung der Klaviatur die Sache noch viel ärger gemacht, und das gute B in das obere Stockwerk, das ist in die obere Nebenreihe der Tasten verwiesen; dem unnützen H hingegen zugestanden, dessen Stelle in der unteren und vornehmsten Reihe zu vertreten, welches gar wohl hätte unterbleiben können, wenn man sich nicht ein abgeschmacktes Gesetz gemacht, von C notwendig an zu zählen und dabei gewusst hätte, dass ein viereckiges B kein H sei. Auf solche Art ist das H unter die musikalischen Buchstaben geraten, welches nicht nur den Lernenden, sondern auch den Lehrenden zu wissen nicht schaden kann.“ — In dem Buche: „Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musika-

---

*) Mit obigem Artikel schliessen wir die früheren Veröffentlichungen über das B—H ab. Der Aufsatz ist die letzte Arbeit des verstorbenen Musikschriftstellers und Pädagogen, die zuerst, gelegentlich des Tonkünstlerfestes zu Dresden, im Dresdener Anzeiger erschien. D. R.

lischen Alphabete. Der musikalischen Nachkommenschaft gewidmet von einem Freunde der Tonkunst (Wolf v. Wolfenau), weil die gegenwärtige Generation (man beachte die Jahreszahl des Buches), das schon gewohnte H schwerlich wird verlassen wollen“; herausgegeben von J. F. Schwanenberg, Wien und Leipzig 1797, woraus verschiedene der hier angeführten Zitate entnommen sind, wird die Vermutung ausgesprochen, dass Mattheson dieses Zeichen so in einem uralten Autor gefunden haben könne, denn bei allen übrigen Schriftstellern finde man es, wie oben angegeben. Bei Zarlino (1520 bis 1590), dem grössten Theoretiker des 16. Jahrhunderts, habe das kleine b die Gestalt **b** und das grosse B die folgende Form ♮. Es könne aber dieses grosse ♮ lange vor Zarlino und vielleicht schon vor Guido (1000 bis 1050, einer der bemerkenswertesten Altväter unter den Musikpädagogen) durch Abschreiber verhunzt worden sein; denn von Gregor d. Gr. — der von 590 bis 604 den römischen Stuhl inne hatte und auch als musikalischer Reformator der Geschichte angehört — bis zu Guido und von diesem bis zu Zarlino beständen zwei Zeiträume von nicht weniger als vier- und fünfhundert Jahren. Dass sich das H auf die von Mattheson angegebene Art hat einschleichen können, gewinnt etwas an Wahrscheinlichkeit, wenn man in dem Lexikon von Joh. Gottf. Walther (1684 bis 1748, dem ersten Musik-Lexikographen in Deutschland) Artikel B, nachdem er das alte diatonische B, welches jetzt H heisst, erklärt hat, liest: „Die nachherigen deutschen Musici haben das diatonische B wegen seiner viereckigen Gestalt endlich gar H geheissen.“ Das H in unserer Orthographie, dass sich in vielen Wörtern rechtswidrig eingeschlichen hatte, wurde endlich durch ministeriellen Beschluss — nach vielen vergeblichen Versuchen — beseitigt. Aber schon Joh. Leonh. Frisch (1666 bis 1743), Verfasser eines deutsch-lateinischen Wörterbuches, soll sich gegen „den Schlendrian mit dem angeflickten H“ ausgesprochen haben. Man sehe: „über die Einführung einer geschichtlich begründeten Rechtschreibung“ von D. Otto Vilmar, Marburg 1856, was erst in unserer Zeit zur Tatsache geworden ist. Die lateinischen Völkerstämme haben zur Benennung der Noten die durch Guido von Arezzo eingeführten Silben ut, re, mi, fa, sol, la, si mit dem Zusatze diesi oder bmoll, ersteres für unser is, das andere für es, bis heute beibehalten. Diese Guidonischen oder Aretinischen Silben sind die Anfangssilben der ersten sechs Zeilen eines Hymnus an den heiligen Johannes. In „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts“ von Dr. W. Langhans ist dieser Gesang zu finden. Im 17. Jahrhundert soll Henderik van der Putten — Erycier Puteanus — (1574 bis 1646) den Guidonischen Silben, um die Mutation, d. i. Verwechslung der Töne in der Solmisation zu erleichtern, eine siebente, welche er Bi nannte, hinzugefügt haben, die Lemaire in Paris in Si umgeändert haben soll. J. J. Rousseau (1712 bis 1778) Dict. de Musique Art. Si.

Auch der berühmte Niederländer Hubert Waelrant (1517 bis 1595) wird genannt, den unzulänglichen Guidonischen Silben eine siebente „si“ zugefügt zu haben und zum Solfeggiren die Silben bo, ce, di, go, la, mi, ni einführte. Mit ihm teilt dann noch ein spanischer Mönch Pietro d'Uregna — gestorben 1582 als Bischof zu Vigevano — den Ruhm der Vervollständigung der Solmisationssilben durch eine siebente Silbe. Sein Arte nueva della musica usw. soll diese Lehre enthalten.

Man erkennt daraus, wie man allgemein die Notwendigkeit empfand nach Erweiterung dieser Tonreihe. Auch wurden die Guidonischen Silben — wohl aus dialektischen Gründen, da sie zur Tonbildung beim Gesangunterricht dienten — vielfach umgelautet; es gab eine Bobisation (nach Waelrant), eine Bebisation (nach Hitzler), eine Damenisation (nach Graun) u. a. Indes die Stämme germanischen Ursprungs sind bei den Buchstaben des Alphabets geblieben, aber weder Engländer noch Holländer haben sich durch geschichtliche Rücksicht beeinflussen lassen, unser H anzunehmen. Die ersteren bezeichnen das ♯ durch den Zusatz sharp und das b durch flat; die Holländer das ♯ durch Kruis und das b durch b-moll. Die Engländer, von denen viele in Deutschland leben und sich mit Musik beschäftigen, beklagen sich über unser H, da sie gewohnt sind, es B zu nennen und finden es unlogisch, dass ihr Bflat in Deutschland einfach B zu nennen ist, was doch eigentlich, analog der übrigen Tonbenennungen Hes genannt werden sollte. Von Zeit zu Zeit bespricht wohl auch einer von ihnen mit Unwillen diesen Fall, was den Leiter des Kölner Konservatoriums Dr. Fr. v. Hiller (gestorben 1885) veranlasste in einem Aufsatze (Nr. 39 der Signale von 1882) sich darüber zu äussern, und er schlägt vor: „Dem Beispiel unserer Vettern, der Engländer und Holländer, folgend, den auf A folgenden Ton B zu nennen. Alteriert würden ihm, wie bei allen Tonnamen, die Silbe is und es angehängt, also bis und bes statt unseres jetzigen his und b.“ Damit eine gegenteilige Auffassung nicht fehle, sei erwähnt, dass A. Kalkbrenner in Nr. 6 der Neuen Zeitschrift für Musik von 1885 in einem Aufsatz Musikalische Umsturzideen für Beibehaltung des H ist. Aber schon Leopold Mozart (1719 bis 1787) sagt in seiner gründlichen Violinschule, nachdem er das H, welches früher B geheissen, erklärt hat: „Ich sehe aber gar nicht ein, warum man bei dem natürlichen B nicht auch natürlich B sagen, und warum man das durch b erniedrigte nicht Bes, das durch ♯ erhöhte nicht Bis nennen sollte.“ Man muss nun bei einer Vergleichung bekennen, dass die deutsche Benennung die einfachste und kürzeste ist, bis auf das eingeschlichene H, welches den einzigen streitigen Punkt bildet. Hätten wir nun einen im Deutschen Reiche allgemein anerkannten Musiksenat, der dieser Korrektur geneigt

wäre und dessen Erlasse als bindende Gesetze Anerkennung fänden, so würde das nrsprüngliche und rechtmässige B das jetzige H durch die vielen Musikschulen aus der Tonleiter bald verdrängt haben. Freilich würden wir dann anch statt H-dnr oder H-moll: B-dnr nnd B-moll und statt B-dnr oder B-moll: Bes-dur und Bes-moll sagen müssen, aber damit wäre doch der so lange und oft beklagte Fall endlich beseitigt. Gab es doch eine Zeit, wo alle Klaviermnsik im Diskant- nnd Bassschlüssel geschrieben war. An Stelle des ersteren ist dann nach nnd nach der Violinschlüssel getreten. Derjenige, welcher nur den Violin- und Basschlüssel keunt, wird die Schwierigkeit ermessen können, die diese Umwandlung hat hervorbringen müssen, wenn er ein Stück zu spielen versucht, das noch im Diskantschlüssel steht. Bei der Umwandlung des H in B, die nnr eine geringe Kleinigkeit ist gegen die Abschaffung des Diskantschlüssels, ist einzig nur der Name, der eine berechtigte Ordnung in dem Musikalphabet wieder herstellt. Niemandem wird es schwer fallen, dieselbe anzuerkennen; aber für die Erlernnng der ersten Elemente wäre mit dem B statt H ein Stein des Anstosses, namentlich für die Jugend, hinweggeschafft, der als eine grosse Erleichterung von allen Lehrern empfunden werden würde.

Erster Fortbildungs-Kursus für Gesanglehrer
an den höheren Lehranstalten Preussen's.

Der nachstehende Bericht, welcher der Redaktion zuging, ist ein sprechender Beweis, dass die Bestrebnngen des Musikpädagogischen Verbandes für die Hebnng des Schnlgesanges ihrer Erfüllnng langsam entgegenreifen. Die vom Vorstande seinerzeit eingereichte Petition, die nnter einer Reihe von Reformvorschlägen als Hauptpnnkt die staatliche Prüfung der Schulgesanglehrer erbat, betonte mit besonderem Nachdruck für die Uebergangszeit die Notwendigkeit der Einrichtung von Fortbildungskursen für die jetzt schon amtierenden Lehrer, da der Vorstand sich wohl bewusst war, dass seine beantragten einschneidenden Neuerungen eine längere Zeit für ihre Durchführung beanspruchen.

Nun hat der erste Knrsus, zn dem das Ministerinm Aufforderungen in alle preussischen Provinzen ergehen liess, bereits stattgefunden, ein Zeichen, dass die Behörde die ausgesprochenen Wünsche in Erwägung gezogen nnd ihre Wichtigkeit und Notwendigkeit erkannt hat.

D. R.

* * *

Als ein erfreuliches Zeichen für das Interesse, welches die preussische Unterrichtsverwaltung dem Schulgesangunterricht entgegenbringt, ist der Fortbildungs-Kursus für Gesanglehrer an höheren Lehranstalten Preussens anzusehen, welcher auf Veranlassnng des Unterrichtsministeriums vom 29. Juli bis znm 10. August d. Js. in den Räumen des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik stattfand. Die Oberleitung des Kursus war dem stellvertretenden Direktor des genannten Institutes, Herrn Professor Dr. Kretzschmar, übertragen worden. Aus allen preussischen Provinzen hatten sich zahlreiche Bewerber zn diesem Kursus gemeldet, und ans der Reihe derselben wählten die Provinzial-Schulkollegien 38 Teilnehmer aus. Es waren folgende Städte vertreten: Königsberg i. Pr., Memel, Danzig, Thorn, Grandenz, Bromberg, Posen, Brieg, Patschkau, Löwenberg, Charlottenburg, Stettin, Demmin, Arnswalde, Putbns, Glückstadt, Husnm, Kiel, Wittenberge, Stendal, Pforta, Suhl, Verden, Duderstadt, Emden, Minden, Bielefeld, Höxter, Biedenkopf, Nenwied, Siegbnrg, Düsseldorf, Frankfurt a. M. Znm grössten Teil kamen die Herren von Königlichen Anstalten.

In feierlicher Weise wnrde der Knrsus durch den vortragenden Rat im Kultusministerium, Herrn Geheime Regiernngsrat Dr. Jansen, eröffnet, der in einer inhaltreichen, das Herz jedes Gesanglehrers erfreuenden Ansprache die Bedentung des Gesangnnterrichts würdigte und dem Kursus reichen Erfolg wünschte. Nach der Eröffnung ging es sofort an die Arbeit, welche täglich die Zeit von 8—1 Uhr, öfters auch noch zwei Nachmittagsstunden in Anspruch nahm. Herr Professor Dr. Kretzschmar hatte die Einführung in die Chorwerke der a cappella-Literatur übernommen, Herr Professor Schröder behandelte allgemeine Theorie der Musik. Da in dem Kursus besonders gezeigt werden sollte, wie in den beiden Unterklassen nicht nnr der Grnnd zur gesanglichen und musikalischen Ausbildung der Schüler gelegt, sondern in diesen Klassen wegen des nunmehr erfolgenden Eintritts der Schüler in die Chorgesangklasse die Ausbildnng einen gewissen Abschlnss erfahren muss, so wnrde in 16 praktischen Lehrproben mit Schülern der 6. Realschule in Berlin die Unterrichtsweise in Sexta und Quinta an Hauptmomenten des Unterrichtsstoffes dargelegt und in daranf folgenden Besprechungen erörtert. Die Ausführung dieses Teils war dem Gesanglehrer und Königlichen Domsänger Herrn Rolle übertragen worden, welcher bei dieser Gelegenheit auch eine Ausstellung und Vorführnng wichtiger Lehrmittel veranstaltete. Chorgesang- und Dirigierübnngen leitete Herr Professor Thiel; die dazu

nötigen Knabenstimmen wurden ebenfalls von der 6. Realschule gestellt.

Ferner hielt Herr Sanitätsrat Dr. Pielke Vorträge über die Physiologie und Hygiene der Stimme, und Herr Universitätsdozent Dr. Johannes Wolf über die Geschichte der Vokalmusik.

Am 10. August wurde der Kursus geschlossen, nachdem am Abend vorher ein fröhlicher Kommers alle Teilnehmer in harmonischer Weise vereinigt hatte. Alle, Lehrer wie Hörer, gingen befriedigt und mit dem Wunsche von dannen: Möchte dieser erste Fortbildungskursus recht bald Nachfolger finden.

Rll.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Karl Friedberg, bisher Mitglied des Lehrerkollegiums am Kölner Konservatorium, wurde als Direktor des städtischen Konservatoriums zu Strassburg i. E. berufen. Nach dem Jahresbericht des Konservatoriums, bisher von Professor Franz Stockhausen geleitet, hatte die Anstalt im letzten Schuljahre eine Frequenz von 419 Schülern, die von 26 Lehrkräften unterrichtet wurden. Es fanden 10 Vortragsabende und 4 Schülerkonzerte statt. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 17. September.

Aus dem 13. Jahresbericht des Heidelberger Konservatoriums — Direktion die Herren Otto Seelig und Heinrich Neal — ergibt sich eine Frequenz von 159 Schülern und Hospitanten, die von 8 Lehrern und 13 Lehrerinnen den Unterricht erhielten. Ausser 5 öffentlichen Aufführungen fanden eine Reihe von Vortragsübungen nur vor dem Lehrerpersonal statt. Die Anstalt erhielt aus städtischen Mitteln eine jährliche Subvention von 400 Mark. 13 Schüler empfingen Honorarermässigungen. Das neue Schuljahr beginnt am 17. September.

Zu unserer Notiz in der vorigen No., dass die verstorbene Teresa Milanollo (Fr. Generalin Parmentier) dem Mailänder Konservatorium 100 000 Lire vermacht habe, sei noch ergänzend hinzugefügt, dass sie das Pariser Konservatorium mit der gleichen Summe bedacht, ferner ihrer Geburtsstadt Savigliano die gesamten zum Teil sehr wertvollen Andenken von ihren zahlreichen Konzertreisen hinterlassen und schliesslich noch den Betrag von 5000 Fr. der „Association des artistes musiciens“ gestiftet hat.

Theodore Spiering, der bekannte Violinvirtuose, tritt am 1. September in den Lehrerverband des Stern'schen Konservatoriums ein.

Vermischte Nachrichten.

Die Trauerfeier für Joseph Joachim, die am Montag, den 19. August stattfand, gestaltete sich zu einem ebenso weihevollen wie ergreifenden Akt. Die Vorhalle der Königl. Hochschule für Musik war nach Entwürfen Geheimrat v. Grossheim's in eine Kapelle von stimmungsvollen Formen und Farben umgewandelt; der stattliche Raum fasste die Ueberfülle der Trauernden kaum, die von Nah und Fern gekommen, dem hochverehrten Geschiedenen die letzte Ehre zu erweisen. Vertreter des Kaiserpaares, der Kultusminister, der Senat der Akademie, Abordnungen der Berliner Hochschulen, die Kapellmeister der preussischen Garderegimenter, Abgeordnete des Berliner Magistrats, Vertreter der hervorragendsten musikalischen Vereinigungen, Dichter, Maler und viele andere waren erschienen. Nach einem Choral hielt der Pfarrer Stade-Niethack, zu Häupten des Sarges stehend, die Trauerrede, ihm folgte Professor Johannes Otzen, Präsident der Akademie, mit einer Ansprache, in der er in schlichten, tiefgefühlten Worten seiner und der allgemeinen Trauer Ausdruck lieh. Dann formte sich der Zug, der in einer unabsehbaren, dichtbesetzten Wagenreihe die irdischen Reste des grossen Meisters nach dem Westender Kirchhof führte, wo nach einem kurzen Gebet des Geistlichen zu den Klängen einer leisen Harmoniemusik der Sarg in die Erde gesenkt wurde.

Einem Beschluss des Salzburger Gemeinderats zufolge soll dem „Mozarteum“ demnächst der 75 000 Kronen betragende Baufonds zur Errichtung eines Mozarthauses übergeben werden. An die Ueberweisung ist seitens der Stadt die Bedingung geknüpft, dass ein geeignetes Grundstück sofort erworben wird und das Mozarthaus spätestens in fünf Jahren vollendet sein müsse.

Der junge Komponist Robert Heger, ein Schüler von Prof. Max Schillings in München, wurde dem Stadttheater in Strassburg i. Els. als Kapellmeister verpflichtet. —

Der Fürstl. Waldeck'sche Kapellmeister Meister veranstaltete am 6. und 7. August in Bad Wildungen eine Felix Weingartner-Feier, die zwei Orchester-Konzerte und eine Kammermusiksoirée umfasste. Zur Aufführung kamen nur Weingartner'sche Kompositionen und zwar die G dur-Symphonie, die symphonische

Dichtung „König Lear", ein symphonisches Zwischenspiel aus „Malawika", das E moll-Klaviersextett, Klavier-Violinsonaten in D dur und Fis moll, und eine grössere Anzahl Gesänge mit Orchester oder Klavier. Als Gesangsolisten wirkten Fr. Ella Gmeiner-Weimar, Frl. Lessmann-Berlin und Herr Hans Schütz-Leipzig. An den Kammermusikwerken waren beteiligt die HH. Bohlmann-Berlin (Klavier), die Konzertmeister Dietrich-Köln und Herbst-Oldenburg (Violine), Klimmerboom-Köln (Viola), Thalan-Köln (Violoncell) und Barth-Weimar (Kontrabass).

Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland hält seinen XX. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in den Tagen vom 7. bis 9. Oktober in Stuttgart ab, in dessen Mauern der deutsche Verband vor 25 Jahren gegründet wurde. Folgende Festordnung ist aufgestellt. Am Vorabend, 7. Oktober, kommt in der Stiftskirche durch den Stuttgarter Verein für klassische Musik unter der Direktion Professors S. de Lange's Brahms „Deutsches Requiem", zur Aufführung, 8. Oktober, vormittags 10 Uhr, Sitzung des Zentralausschusses des Ev. Kirchengesangvereins in der Liederhalle mit folgender Tagesordnung: 1. Jahresbericht des Vorsitzenden. 2. Kassenbericht. 3. Fortsetzung des Vereinskatalogs. 4. Neuwahl des Vorstandes. 5. Beratung über die vorliegenden Anträge. 6. Der nächste Kirchengesangvereinstag. Abends 6 Uhr findet in der Stiftskirche der Festgottesdienst statt, in dem acht Stuttgarter Kirchenchöre unter Professor Lang's Leitung mitwirken werden. Die Liturgie hält Dekan Pezold von Brackenheim, die Orgel spielt Professor Hegele. Abends 8 Uhr folgt eine Begrüssungsversammlung im Festsaale der Liederhalle mit Ansprachen und Einzelvorträgen der Kirchenchöre. 9. Oktober, vormittags 9 Uhr, ist die Hauptversammlung mit folgender Tagesordnung vorgesehen: 1. Eröffnung durch den Vorsitzenden. 2. Gedächtnisrede auf Heinrich Adolf Köstlin von Professor Dr. Karl Sell aus Bonn. 3. Begrüssungen. 4. Vortrag von Professor Dr. Friedrich Spitta aus Strassburg i. Els.: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes" mit anschliessender Besprechung. Ein gemeinsames Mittagessen in der Liederhalle soll am Nachmittag das Jubiläumsfest beschliessen.

Professor Dr. C. Ad. Lorenz in Stettin, beging am 13. August sein 70. Lebensjahr in voller, geistiger und körperlicher Frische. In Köslin (Pommern) geboren, studierte Lorenz während seiner Universitätszeit bei den Altmeistern Dehn und Kiel in Berlin Musik und gründete 1866 den „Stettiner Musikverein", einen etwa 400 aktive Mitglieder zählenden gemischten Chor, der noch heute unter seiner Leitung steht. Lorenz hat sich als erfolgreicher Komponist geistlicher und weltlicher Oratorien: „Krösus", „Die Jungfrau von Orleans" und die Passionskantate „Golgatha" Ruhm erworben. Auch seine Lieder und Männerchöre, sowie zahlreiche Orgelkompositionen erfreuen sich grosser Beliebtheit, während seine Opern „Irrungen" (op. 40) und „Harald und Theano" (op. 50) bisher nur wenige Aufführungen (Berlin und Hannover) erlebt haben. Die Erstaufführung eines erst kürzlich beendeten Oratoriums „Das Licht" wird im November d. J. in Stettin stattfinden.

In Pécs fand der zweite Landeskongress ungarischer Musiker statt. Aus den Verhandlungen ist hervorzuheben: Dr. Emil Vajda trat für Einführung des obligatorischen Musikunterrichtes in den Mittelschulen, als für die musikalische Kultur unumgänglich notwendig, ein. Ebenso verlangte Dr. Vajda, dass nur qualifizierte Lehrer unterrichten dürften. Auf Antrag Josef Ságh's wurde die Gründung eines „Pensionfonds für Musiker" in Angriff genommen. Ferner wurde beschlossen, Schritte zur Errichtung eines Landes-Musikarchivs und -Museums einzuleiten. Die Musikinstrumenten-Fabrikanten berieten über den Schutz gegen die ausländische Einfuhr und beschlossen, eine Landeskommission zu bilden, berufen, die Erzeugung der Instrumente in Ungarn zu organisieren. Endlich produzierte sich Alexander Varga auf einem „Cellino" benannten fünfsaitigen Instrument, das die Geige und das Cello ersetzen soll.

Auf dem Grabe des unvergesslichen Sängers Eugen Gura in Aufkirchen am Starnberger See ist am 4. August das ihm von Freunden und Verehrern gestiftete Denkmal unter schlichter, aber würdiger Feier enthüllt worden. Die Inschrift auf dem Grabstein lautet: „Eugen Gura, geboren 8. November 1842, gestorben 26. August 1906". Das Denkmal ist eine Schöpfung des Münchener Bildhauers Professor von Hildebrandt.

Ueber den Stand der Musikpflege im modernen Spanien gibt nach Mitteilung der „Allg. M. Z." ein an Herrn Dr. Edgar Istel in München gerichteter Brief des Kapellmeisters Antonio Ribera Y. Maneja, der kürzlich in Bayreuth weilte, interessante Auskunft. Dr. Istel hatte sich gelegentlich eines Besuches der Balearen höchlichst darüber verwundert, in der Hauptstadt Palma de Mallorca ein modernes Orchesterkonzert unter der Leitung des Kapellmeisters Lassalle zu hören, dessen Programm zu seiner Ueberraschung die „Romantische Ouverture" von Thuille, den ersten Teil des Odysseus-Zyklus von Boehe und die 7. Sinfonie Beethoven's enthielt. Herr Antonio Ribera Y. Maneja bemerkt daraufhin: „Deutsche Kunst und moderne Musik werden von jeher in Spanien gepflegt, und wenn es auf Herrn Dr. Istel einen so überraschenden Eindruck machte, derartige gute moderne Konzerte in Palma de Mallorca zu hören, so zeigt das eigentlich nur, dass er von der Entwicklung, die Spanien auf musikalischem Gebiete in den letzten 15 Jahren genommen hat, nicht unterrichtet war. Palma de Mallorca ist — da

seine reichen, musikliebenden Einwohner durch Reisen im Auslande und ständigen Winteraufenthalt in Barcelona mit allen musikalischen Neuerscheinungen vertraut sind — einer modernen Stadt gleichzustellen. Barcelona selbst war von jeher bahnbrechend für alles Neue, und vor der Gründung des José Lassalle'schen Philharmonischen Orchestervereins bestanden Jahre lang andere ebenbürtige Vereinigungen, die uns unter Leitung einheimischer Kräfte, sowie Heranziehung aller modernen Dirigenten — wie Weingartner, Rich. Strauss, Nikisch, Panzner, Kunwaldt, in allerletzter Zeit auch Siegfried Wagner — Erzeugnisse der modernen und klassischen Musik vorführten, so dass man nicht davon sprechen kann, dass Spanien für die moderne deutsche Musik zu erobern sei. Rich. Strauss brachte schon vor Jahren seine meisten Werke (Tod und Verklärung, Till Eulenspiegel, Don Juan, Heldenleben, Guntram) mit spanischem Orchester musterhaft zur Aufführung, und ich selbst habe vor meiner Theatertätigkeit unter besonderer Anteilnahme des Publikums den Don Quixote von Rich. Strauss, die Faust-Sinfonie von Liszt, den Oedipus von Schillings und andere moderne Kompositionen zum ersten Male aufgeführt. Im Theater wird Wagner, dessen Werke bereits alle von dem dortigen Wagnerverein übersetzt sind, mit besonderem Erfolge gegeben, und ich erinnere nur an die Götterdämmerung, der seinerzeit Hofkapellmeister Fischer aus München zu glänzendem Sieg verhalf, und an die Premièren des Siegfried und der Meistersinger, um die sich die Herren Hofkapellmeister Kaehler und Balling besondere Verdienste erwarben. Alle diese Persönlichkeiten werden bezeugen, dass das spanische Orchester modernen Aufgaben vollständig gewachsen ist und in nichts die „künstlerische Disziplin" vermissen lässt, ebenso, dass die Teilnahme und vor allem auch das Verständnis des Publikums weit über dem Niveau steht, das man irrtümlich von Spanien anzunehmen geneigt ist."

Bücher und Musikalien.

Georg Vollerthun: Acht Gesänge mit Klavier nach Gedichten von D. von Liliencron etc.

— — „Ein Sommer" (Erich Wunsch). Vier Lieder für mittlere Stimme.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Ganz anders geartet, wie die in Nr. 16 besprochenen Lieder, treten uns die Gesänge von G. Vollerthun entgegen. Besteht die charakteristische und anziehende Seite der Lieder von Höhne und Nagler vorzugsweise in ihrer weichen, träumerischen Stimmung, so imponieren die Vollerthun'schen Gesänge mehr durch ihren herben, männlichen, zuweilen sogar trotzigen Ernst. Vollerthun kennt keine Sentimentalität. Unbekümmert darum, ob sich nicht hin und wieder ein Einzelzug durch eine lichtere Färbung freundlicher und eindrucksvoller gestalten könnte, legt er vielmehr das Hauptgewicht auf die straffe Zeichnung des Gesamtbildes und geht geflissentlich jeder weichherzigen Regung aus dem Wege. Zwei Gesänge, „Das Schlachtschiff Téméraire" (D. v. Liliencron) und „Mondesaufgang" (A. v. Droste-Hülshoff), die sich ihrer grossen Länge wegen vielleicht weniger zum Vortrag eignen, sprechen aber die Eigenart des Vollerthun'schen Tonsatzes am deutlichsten aus. Nach Art der Wagner'schen Leitmotive kehren dieselben Themen oder, wie im zweiten Gesang, dieselben charakteristischen Akkordfolgen (wie hier besonders die Melismen in grossen Terzen) in anderer Tonart und anderer Beleuchtung wieder und geben so dem Ganzen ein stilvoll einheitliches Gepräge. Das Bestreben, immer Neues zu bieten, verleiht freilich seinem Tonsatz zuweilen etwas störrisches, gewaltsames, wodurch namentlich das erste Lied „Sehnsucht" mehrmals in seinem natürlichen Fluss unterbrochen wird. Auch das stürmische Nachspiel steht mit dem Stimmungsausklang des Gedichts in direktem Widerspruch. Mit besonderer Vorliebe verwendet Vollerthun die offenen Quintenparallelen. Gut klingende Quinten können gewiss sehr reizvoll wirken, werden sie aber zu oft benutzt und nicht logisch begründet, so verlieren sie nicht nur ihren Reiz, sondern wirken zuletzt manieriert und langweilig. Als besonders gelungen erscheinen mir „Glückes genug" und „Alt geworden". Auch die vier Sommerlieder sind schlicht und warm empfunden, nur im dritten „Nun liegt auf allen Wegen" macht sich, da das Lied nur aus 15 Takten besteht, der Mangel einer geschlossenen Tonart unliebsam bemerkbar, da es in D-dur beginnt und in Des-dur schliesst. Warum der Komponist der klanglichen Steigerung wegen nicht lieber die umgekehrte Form wählte oder im vorletzten Takt der Singstimme mittels enharmonischer Verwechslung (Gis statt As im Bass) in die Haupttonart zurückkehrte, ist mir nicht klar geworden. Jedenfalls enthalten die Vollerthun'schen Gesänge so viel des Neuen und Eigenartigen, dass jeder fortschrittlich gesinnte Musikfreund in ihnen reiche Anregung finden wird.

Arno Kleffel.

Willy Renner, op. 3. Vier kleine Stücke.

— — op. 5. Vier Klavierstücke.

Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die kleinen Stücke offenbaren ein hübsches Gestaltungstalent und warmes musikalisches Em-

pfinden. In knapper Fassung präsentieren sie sich als ansprechende Stimmungsbildchen, nicht alle gleichwertig, jedes aber melodiös und rhythmisch bemerkenswerte Motive enthaltend. Am besten liegt dem Autor das heitere, neckische Element, so sind z. B. die beiden Sätze op. 3, No. 4, „Allegretto scherzando e grazioso", und op. 5, No. 3, „Leicht bewegt", beide in E-dur, von reizend zierlichen Motiven, leicht und geschickt verwebt, erfüllt, während das letzte Stück in a-moll, „Sehr rasch und leicht", ausserordentlich flott und rhythmisch lebendig geschrieben, von trefflicher Wirkung ist. Die kleinen Werke verdienen Beachtung.

Otto Klauwell, op. 37. Menuett und Jagdstück.
— — op. 38. Drei Stücke in Kanonform.

Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde-Berlin.

Der rühmlichst bekannte Pädagoge beschenkt uns hier mit einigen Werken, die ebenso wertvoll nach musikalischer, wie nach instruktiver Seite sind und gutes Unterrichtsmaterial bieten. Mit einem frischen, lebendigen Thema in A-dur setzt das „Menuett" ein, dem sich im Trio, F-dur, ein ruhigeres Motiv mit aufstrebender melodischer Linie gegenüberstellt. Sehr flott, voll rhythmischer Lebendigkeit ist das „Jagdstück" geschrieben, eine ganze Reihe keck hingeworfener neckischer Motive treiben ihr fröhliches Spiel darin bei kräftig dynamischen Steigerungen, dem Satz Glanz und Licht verleihend. Als gewiegter Tonsetzer erweist sich Klauwell in den kanonischen Sätzen: „Präludium, Scherzo und Romanze", von denen besonders das „Präludium", Kanon in der Unteroktave mit zwei Füllstimmen, und die „Romanze", Kanon in der Unterseptime, zwei klangschöne, in ruhig getragener Kantilene dahinfliessende Tonstücke repräsentieren. Das Werk sei warm empfohlen.

Carl Reinecke, op. 276. „Blumenlieder".

Gebr. Reinecke, Leipzig.

Eine reizvolle Gabe bietet der Altmeister der Tonsetzer hier der jungen klavierspielenden Welt. Seine „Blumenlieder", 10 Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten, sind mit so bewunderungswürdigem Geschick, in so feinsinniger Weise gesetzt, dass man wähnt, Originalstücke vor sich zu haben, wenn nicht das Durchklingen der lieben, vertrauten Weisen uns den Ursprung der Phantasien in das Gedächtnis führte. Die Auswahl zeigt uns die Geschmacksrichtung des Tonsetzers: Mozart „Veilchen", Beethoven „Blümchen Wunderhold", Schubert „Heideröschen", Weber „Schneeglöckchen", Mendelssohn „Maiglöckchen", Schumann „Lotosblume", „Nelken und Jasmin" und ähnliche. Ein Strauss duftigster Blüten! Wir können diese reizenden Vortragsstücke aufs wärmste für den Unterricht empfehlen, sie eignen sich für Schüler der Mittelklassen.

Anna Morsch.

Mario Tarenghi, op. 40. 8 Variationen für 2 Pianoforte über das Thema des Menuetts aus op. 99 von Robert Schumann.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Mit einem sehr tüchtigen Werke tritt ein vielen unserer Leser gewiss noch unbekannter italienischer Komponist auf den Plan. Was Tarenghi in seinen „Schumann-Variationen" zu sagen hat, ist so fein und liebenswürdig, so echt und menschlich lebhaft empfunden und mit so viel musikalischer Feinfühligkeit ausgearbeitet und durchgeführt, dass man in Hinblick auf das Ganze und sein volles, schönes Gelingen recht wohl von einer Bereicherung reden darf, die die einschlägige Literatur durch dieses Opus erfahren hat. Aber nicht allein sind es die mannigfachen, immer auf's neue aus dem Thema hervorsprossenden eigenartigen melodischen Wendungen und die anziehenden, anscheinend mühelos entstandenen Veränderungen, die den Schumann'schen Grundgedanken paraphrasieren — vielmehr liegt hier, trotz des scheinbaren Widerspruchs, der besondere Wert der Tarenghi'schen Komposition in der stilistischen Treue, die der jüngere Meister gegen den älteren bewahrt, in der bewusst zarten und so einnehmenden Art, wie sich der Komponist an Schumann nach Seite der musikalischen Diktion und des poetischen Ausdrucks anlehnt, ja anschmiegt und sich in der künstlerischen und menschlichen Ideenwelt des romantischen Tonpoeten heimisch fühlt. Und doch bleibt Tarenghi jederzeit er selbst, widersteht der Gefahr, „mit Zungen" zu reden, die ihm nicht gehören, und dadurch sich zum blossen Nachredner zu erniedrigen. Nach Art der älteren Variationenbildung schliesst sich Tarenghi verhältnismässig eng an sein im Schumann'schen Thema gegebenes Vorbild an; es ist, weit mehr als dies bei vielen anderen der neueren Tonsetzer der Fall, immer leicht zu erkennen, oder zum mindesten musikalisch herauszufühlen, auch da, wo es mehr zerstückt, fragmentarisch und auch nur andeutungsweise hervortritt. Bei gewisser, natürlicher Schwierigkeit der praktischen Ausführung ist Tarenghi's Klaviersatz doch stets gut zu bewältigen, diese und jene Schwierigkeiten sind nie in virtuoser Weise etwa nur um ihrer selbst willen da, sondern ergeben sich lediglich aus der musikalisch-tondichterischen Idee des Werkes überhaupt. Die ganz vortreffliche Klangwirkung des Satzes ist fein erwogen und beide Spieler kommen in jeder einzelnen der achtstimmungsvollen und vornehmen Veränderungen stets zu gleicher Geltung.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Elementarstufe.

E. Parlow, op. 76. No. 1. „Singvögelchen". Pr. M. 1,—
Fr. Kistner, Leipzig.

B. Wandelt, op. 12. No. 3. „Schwarzer Mann". Pr. M. 1,—
Raabe & Plothow, Berlin.

G. Lazarus, op. 81. No. 6. „Schlummerliedchen". Pr. M. 0,60
Otto Forberg, Leipzig.

A. Strelezki: „Miniaturen". No. 2. „Tolle Streiche". Pr. M. 0,60
Rudolf Tanner, Leipzig.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Die Musikästhetik auf dem 2. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft.

Von
Dr. Olga Stieglitz.

Für Ende September 1906 hatte bekanntlich die Internationale Musikgesellschaft ihre Mitglieder nebst Gästen zu ihrem zweiten Kongress nach Basel berufen, der im schweizerischen Athen einen höchst günstigen, ja man kann wohl sagen glänzenden Verlauf nahm. Von der Fülle anregender und instruktiver Eindrücke, die den Anwesenden dort geboten wurde, erhielt nachträglich auch die Schar jener Interessenten ihren Anteil, der es nicht vergönnt war, persönlich zugegen zu sein. Eine Druckschrift stattlichen Umfangs, als „Berichte der Internationalen Musikgesellschaft Band I" bezeichnet, gibt ausführliche Auskunft über die in Basel gepflogenen Verhandlungen und Vorträge.

Das Inhaltsverzeichnis weist ein sehr mannigfaltiges Programm auf. Die Intern. Musikgesellschaft hatte das umfangreiche Stoffgebiet, dessen Pflege sie sich zur Aufgabe macht, in 9 Sektionen gegliedert, von denen jede einzelne durch eine Reihe von Rednern aus den verschiedensten Städten und Ländern vertreten wurde. Inmitten des Reichtums fesselnder Darbietungen zieht die vierte Sektion mit dem Titel „Aesthetik" unsere Aufmerksamkeit in besonderem Grade auf sich, indem sie jenen Zweig der Musikwissenschaft behandelt, der selbständig erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts kultiviert wird, grössere Beachtung in Fach- wie Laienkreisen aber eigentlich erst in unserer Zeit findet. Unter dem Vorsitz von Dr. Jules Ecorcheville-Paris und Prof. Dr. Arthur Seidl-Dessau waren hier sechs Vorträge vorgesehen, von denen jedoch der erste, von Prof. Lussy-Montreux*) übernommene in eine der Hauptversammlungen verlegt wurde. Leider weist infolgedessen der Sektionsbericht eine Lücke auf, denn er gibt uns nur den interessanten, vielversprechenden Titel: „l'interprétation musicale".

In der Abteilung selbst erhielt zuerst Dr. Fr. Marschner-Wien das Wort zu seiner Erörterung: „Der Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik". Den hierüber gegebenen kurzen Bericht zu korreferieren kann an dieser

*) Verfasser des bekannten Buches: „Traité de l'expression musicale".

Stelle verzichtet werden, indem die Leser des „Klavier-Lehrer“ binnen kurzem durch einen Originalartikel des geschätzten Verfassers über verschiedene, ins Praktische fallende Punkte dieses Vortrages Näheres erfahren werden.

Unverkürzt aufgenommen ist der sehr umfangreiche Vortrag von Dr. Paul Moos-Ulm „Die akademische Musikästhetik der jüngsten Zeit“. Er bildet einen Abschnitt einer grösseren Arbeit, die der Redner später veröffentlichen will. Vermutlich ist diese als eine Fortsetzung seines 1901 erschienenen wertvollen Buches „Moderne Musikästhetik in Deutschland“ gedacht. Wenigstens setzt der in Basel gehaltene Vortrag genau an dem Punkte ein, wo jene Schrift ihren Abschluss findet. Der Redner beginnt nämlich mit einem Hinweis auf das bedeutendste ästhetische Werk der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Eduard v. Hartmann's „Philosophie des Schönen“, das bei seinem Erscheinen 1886 seltsamerweise nicht mehr die volle Teilnahme der Zeitgenossen fand! Er erblickt den Grund hierfür darin, dass bereits jene Periode neuzeitlicher Geistesentwicklung begonnen hatte, welche die philosophische Spekulation als unfruchtbar beiseite schiebt. Wie die Psychologie, so strebte auch die Aesthetik, sich auf festerem Boden zu verankern, nämlich die unmittelbare Erfahrung zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen zu machen. Nicht die Beschaffenheit der Kunst selber oder der einzelnen Kunstobjekte, sondern das ästhetische Verhalten des Subjekts, also des schaffenden oder geniessenden Menschen, soll den Prüfstein der Erkenntnis bilden. Um diese Richtung zu charakterisieren, setzt sich Dr. Moos in seinem Vortrag mit einem Aesthetiker auseinander, der ihm dafür als typisch erscheint, nämlich mit dem Münchener Professor Theodor Lipps, der nach einer Reihe Aufsehen erregender Einzelabhandlungen 1903 seine Ideen in der „Grundlegung der Aesthetik“ im Zusammenhange veröffentlichte. Der Name Th. Lipps pflegt eng verknüpft zu werden mit einem erst neuerdings in der wissenschaftlichen Lehre vom Schönen aufgetauchten Begriff, der mit dem Ausdruck „ästhetische Einfühlung“ bezeichnet wird. Hierunter versteht man eine vom erkennenden Subjekt ausgehende Tätigkeit, deren Ziel es ist, sich mit dem Natur- oder Kunstgegenstande der ästhetischen Betrachtung eins zu fühlen oder zu verschmelzen. Th. Lipps betrachtet als wesentliches Erfordernis einer solchen „ästhetischen Einfühlung“ die Möglichkeit, die an dem Gegenstande erscheinende Ausdrucksbewegung innerlich mitmachen zu können. Hierzu gelangen wir aber nur, wenn das innere Verhalten des ästhetischen Objekts unserem eigenen Wesen entspricht, wir es zum mindesten billigen können. Lipps hat in seinen Schriften wiederholt die „Einfühlung“ in die nachgebildeten Formen eines menschlichen Körpers, ebenso auch in leblose Gegenstände, wie z. B. in eine Säule, gekennzeichnet, wobei auch die letztere nach Massgabe unserer Persönlichkeit, also als vermenschlicht aufgefasst wird. In der Musik erscheint ihm das Rhythmische als dasjenige Element, welches am unmittelbarsten ein Mitschwingen des Hörenden oder dessen Hineinschwingen in die Töne bewirkt, denn wie er einmal sagt, werden „durch den Rhythmus der Gehörseindrücke gleichzeitig rhythmisch geordnete Bewegungsvorstellungen geweckt. Und diese Bewegungsvorstellungen sind nicht nur da, sondern sie erweisen sich mächtig genug, zu tatsächlichen Bewegungen Anlass zu geben.“ Der rhythmische Faktor spielt aber auch in Lipps' Auffassung vom Wesen der Konsonanz und Dissonanz hinein. Er ist der Meinung, dass die Schwingungsverhältnisse, aus denen Konsonanz und Dissonanz hervorgehen, also die physikalischen Rhythmen, durch welche Töne und Klänge entstehen, mit den Erregungen zusammenhängen, die der verschiedene Charakter der Töne in uns hervorruft. Wie Lipps in jedem einzelnen Klange nur ein Produkt rhythmischer Bewegungen sieht, so ist für ihn die Melodie ein System von Tonrhythmen. Die „Einfühlung“ in den durch Harmonie oder Verknüpfung mehrerer Melodien zu einem System von rhythmischen Systemen erweiterten Bau eines musikalischen Kunstwerkes erscheint ihm im übrigen auch unmittelbar gegeben durch die Verwandtschaft unserer lautlichen und sprachlichen Aeusserungen mit den Tönen der Musik. Indem wir aber beim Hören eines Tonstückes auffassend von Klang zu Klang fortgehen, nehmen wir im Grunde nur unsere eigene Bewegung wahr, die wir jedoch in die Klänge hineinversetzen. Mit dieser Verfolgung des musikalischen Verlaufes verbinden sich dann auch Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken, die in unserem Innern gleichsam bereit liegen zur „psychischen Resonanz“ und je nach der erregenden Kraft der Töne bald lauter, bald leiser anklingen. Auf diese Weise wird die „Kraft“ der Töne zur Kraft unseres eigenen Wollens und Tuns, das wir aber

in die Töne hineinverlegen. Infolgedessen finden wir in der Musik die ganze Skala der menschlichen Affekte und Stimmungen wieder, Leidenschaft und Stille, Sehnsucht und Friede, Jubel und Klage u. s. w.

Dr. Moos übt in seinem Vortrage an dieser Auffassungsweise des Münchener Aesthetikers eine ziemlich abweisende Kritik, glaubt darin veraltete formalistische Bestandteile wieder zu finden und stellt ihr zum Schlusse den Idealismus E. v. Hartmann's als mustergiltig gegenüber.

Unmittelbaren Protest gegen dieses Urteil legte auf dem Baseler Kongress der folgende Redner, Prof. Dr. Stephan Witasek-Graz, ein, indem er sich mit den Grundprinzipien der Lipps'schen Denkart durchaus einverstanden erklärte. Sein Vortrag „Zur allgemeinen Analyse des musikalischen Genusses" ist ebenfalls im Wortlaut wiedergegeben. Die Lektüre desselben wirkt — wie man sich auch zum Standpunkt des Verfassers verhalten mag — jedenfalls äusserst anregend und klärend. Die schwierige Aufgabe, einen höchst diffizilen wissenschaftlichen Stoff in allgemein verständlicher Weise zu behandeln, ohne dabei weitschweifig oder platt zu werden, ist hier vermittelst streng logischer Gedankenentwicklung, klarer und präziser Ausdrucksweise geradezu mustergiltig gelöst.

Witasek stellt zunächst fest, dass sich die Musikästhetik der allgemeinen Aesthetik gegenüber noch in einer gewissen Rückständigkeit befinde. So beharre sie z. B. noch heute bei der Erörterung jener, seit Erscheinen der berühmten Schrift Eduard Hanslick's „Vom musikalisch Schönen" niemals ganz verschwundenen Streitfrage, ob man in der Musik nur „tönend bewegte Formen" zu erblicken habe, oder ihr ein wirklicher, aussermusikalischer Ideengehalt zukomme. Dieser Gegensatz verschwinde indessen, sobald man sich, der neuzeitlichen Strömung folgend, auf den Boden der psychologischen Aesthetik stelle. Aufschluss über das Wesen der Musik erhalten wir am leichtesten durch den Aufnahmeakt des geniessenden Hörers. Seine unmittelbare Erfahrung, die Art wie er die Musik erlebt, ist das Stück Wirklichkeit, auf dem sich eine streng wissenschaftliche Musikästhetik allein aufbauen lässt. Aus diesem Grunde ist eine Analyse des musikalischen Genusses von grosser Wichtigkeit. Die Prüfung ergibt zunächst, dass der musikalische Genuss ein Komplex ist, der sich aus verschiedenartigen Elementen zusammensetzt. Bei näherer Betrachtung unterscheidet man unter den letzteren zwei Gattungen. Die Grundbestandteile sind nämlich teils intellektueller, teils emotionaler Natur. Ordnen wir, der älteren Psychologie folgend, die einen dem Verstande, die anderen der Gemütsseite des Menschen zu, so ist diese Zerlegung allerdings nur eine künstliche, deren wir aber zur Erleichterung des Verständnisses bedürfen. Das Emotionale gibt für den Vorgang des Geniessens den Ausschlag, aber es hat das Intellektuelle zur Voraussetzung. Wirklich gegeben sind dem Hörer eines Musikstückes nur eine Reihe von Tonempfindungen, in seinem Bewusstsein aber lebt, sofern er nicht zu den ganz Unmusikalischen gehört, sogleich mehr; es stehen nämlich Tongebilde und Tongestalten im Vordergrunde. Mit anderen Worten ausgedrückt, er vernimmt Melodien. Dass er in dem Nacheinander der Töne eine melodische Folge erkennt und sie zu einem Ganzen, einem Tonkörper oder Tonorganismus zusammenfasst, ist aber eine Funktion des menschlichen Geistes, und hierin besteht das Anteil unseres Intellektes beim Aufnehmen eines Musikstückes. Auf der emotionalen Seite finden sich zwei Erscheinungen. Die erste ist diese, dass die Betrachtung oder innerliche Aneignung eines Kunstwerks eine ästhetische Befriedigung gewährt, die den Lustgefühlen beizuzählen ist. Die andere Tatsache besteht darin, dass wir in der Musik den Ausdruck eines bewegten Innenlebens, Affekte und Stimmungen zu finden glauben und diese gleichsam miterleben. Beide Gefühlserscheinungen sind aber ganz verschiedenartig, wie sich aus folgendem ergibt: Zunächst bleibt das ästhetische Lustgefühl stets Lust, während die Aufnahme des Stimmungsgehaltes eines Tonwerkes bald freudige, bald traurige Gefühle hervorrufen kann. Ferner, die ästhetische Lust ist ein wirkliches, echtes Gefühl, die in der Musik miterlebte Stimmung ist aber gleichsam nicht unser Eigentum. Vernimmt ein Hörer, der im Grunde heiter oder zufrieden gestimmt ist, aus den Tönen eines Musikstückes Schmerz, Trauer, Verzweiflung, so kann er diese Unlust erregenden Affekte zwar miterleben, ist aber deswegen in Wahrheit keineswegs von Schmerz, Trauer, Verzweiflung erfüllt. Sein Zustand ist vielmehr nur ein Widerschein dieser Gemütsverfassung. Mit Recht werden daher derartige, durch Kunstwerke hervorgerufene Gefühle als Schein- oder Phantasiegefühle bezeichnet, denen man die wirklichen als Ernstgefühle gegenüberstellt.

Beide Gefühlsgattungen stehen nicht nebeneinander da, vielmehr erscheint das Ernstgefühl, die ästhetische Lust, auf Grund der Scheingefühle, gleichviel ob diese freudiger oder deprimierender Natur sind. Ein prinzipieller Unterschied besteht ausserdem insofern, als die ästhetische Lust die Reaktion des Hörers auf das Musikstück darstellt, während die Phantasiegefühle — als sogenannte Einfühlungsgefühle — in die Musik hineinverlegt werden. In diesem Sinne sprechen wir von einer „ausdrucksvollen Melodie" oder „gefühlserfüllten Form", und glauben darin bisweilen sogar die Reflexe bestimmter Bilder und Vorgänge zu erkennen.

(Schluss folgt.)

Bezeichnung und Gebrauch des Pedals.

Von

Willy Rössel-Braunschweig.

In seinen „Tonischen Studien" schliesst Eutritz einen seiner köstlichen Verse über den Pianisten:

. . . Verlässt ihn dann 's Gedächtnis mal,
Getreu bleibt immer das Pedal.
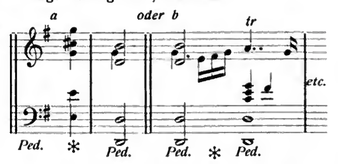
Ja, ja, im Scherz steckt doch ein tiefer Sinn! Denn Eutritz weist darin auf eine Manier hin, die weniger beim Pianisten im guten Sinn, als bei dem im schlechten Dilettantensinn vorzufinden ist. Bei diesen Klavierbearbeitern handelt es sich nicht darum, dass das Pedal die zweifelhafte Rolle eines „Retters in der Not" spielt, sondern bei ihnen ist es wohl oft als ein Wunder anzusehen, wenn sich ein Takt mit knapper Not vor dem alle Töne der vorangegangenen Akkorde umfangenden Pedal rettet. Falsche Bässe in der linken Hand und πάντα ῥεῖ = Pedalgebrauch sind die charakteristischen Merkmale vieler „Klavier spielenden" Menschenkinder. Ueber die letztere der beiden Untugenden möchte ich zu dem schon Gesagten etwas hinzufügen, da ich glaube, einen neuen Gesichtspunkt für die Lehre des Pedalgebrauchs zu bringen, in welchem auch eine gewisse Entschuldigung für die, die das Pedal falsch gebrauchen, liegen mag.

Unter meinen Schülern gibt es solche, die das Pedal von vornherein instinktiv richtig benutzen. Nun — dem Lehrer wird da viel Aerger und Kummer erspart. Anders ist es schon bei dem, der es erst lernen muss. Ehe ich mit meiner Methode des Pedalgebrauchs beginne, möchte ich auf einen grossen Nachteil hinweisen, der auch den Schüler mit dem besten Willen, aber weniger gutem Können, irreführen muss: das ist die falsche Bezeichnung des Pedals.

Wie viel Neuausgaben bringen die Verleger von unserer gesamten Klavierliteratur, und fast nirgends erstreckt sich die Redigierung auf die Bezeichnung des Pedals. Aber auch die Komponisten der Klavierstücke sündigen hierin meist, indem sie das Pedal nicht nur ungenau, sondern falsch und sinnwidrig vorzeichnen. Sie sowohl als auch die Bearbeiter im Verlag können sich unmöglich klar sein, ob die Pedalbezeichnung richtig oder falsch ist. Denn hätten sie nur einmal mit Bewusstsein die Pedalvorschrift befolgt und nicht ihrem Instinkt für das Richtige, was aber gar nicht dasteht, nachgegeben, so würden sie erkannt haben, dass mit verschwindend wenig Ausnahmen die Pedalbezeichnungen falsch sind.

Der Fehler ist immer derselbe und im einfachsten Beispiel am besten zu erkennen.

Grieg: Holberg Suite, Präludium
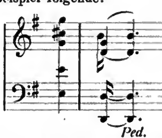


Die beiden Akkorde bei a können ohne Pedal nicht legato gespielt werden. Benutzung des Pedals ist nötig. In 99 von 100 Fällen findet man die obige Pedalbezeichnung, d. h.: Hebe das Pedal vor Anschlag des neuen Akkordes und tritt das Pedal mit Eintritt des neuen Akkordes! Dadurch aber wird gerade das Gegenteil von dem erreicht, was man will. Man betrachte doch einmal die Mechanik des Pedals unserer Klaviere. Durch Niedertreten des Pedals wird der gesamte Dämpfapparat von den Saiten gehoben. Während des Klingens des 1. Akkordes bei a sind also alle Saiten schwingungsfähig.

Da man bei vielen und diesen Akkorden nicht manualiter allein dieselben legato verbinden kann, so muss man kurz vor Anschlag mittels Handgelenk die Finger von den Tasten heben. Nach der Vorschrift für das Pedal soll man aber auch das Pedal aufheben. Im nächsten Moment jedoch muss, um das Legato der Akkorde herzustellen, das Pedal schon wieder getreten werden. Tut man es, so stellt sich heraus, dass die dämpfenden manualiter hochgehaltenen Filze über den Saiten des ersten Akkordes trotz bester Absicht nicht imstande sind, die Schwingungen der noch klin-

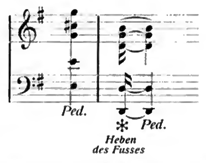
genden Saiten zu löschen, da sie im Fall (durch die losgelsssene Taste) auf halbem Wege von dem durch den Fuss gehobenen ganzen Dämpfapparat aufgehalteu und wieder mit in die Höhe gerissen werden. Der 1. Akkord klingt also weiter. Dem Leser dieses wird es ebenso leicht wie mir fallen, unzählige Beispiele dafür zn finden, dass infolge der Beschaffenheit des Dämpfapparates mit der obigen Pedalbezeichnung eine richtige Pedslwirkung unmöglich ist.

Den Weg für die richtige Bezeichnung findet man, wenn man sich den Zweck des Pedals ganz klar macht: Das Pedal lässt die angeschlagenen Töne weiter klingen. Mithin ist es unnötig, dass mit Anschlag des Akkordes durch die Hände das Pedal getreten wird, sondern dies ist erst nötig — sieht man von höheren Pedalklangeffekten durch mitschwingende Saiten ab —, wenn man die Finger von den angeschlagenen Tasteu aufheben muss. Also für das Treten des Pedals ist die Bezeichnnng in nnserm Beispiel folgende:



Es wird vor allem bei diesem Pedalgebranch unbedingt verhütet, dass der 1. Akkord weiter klingt, da die über deu Saiten des 1. Akkordes schwebenden Filze sicher znm Anfliegen gekommen sind.

Um den Eindruck des absoluten Legatos zwischen beiden Akkorden zu erzielen, muss das Verstummen des 1. Akkordes mit dem Erklingen des 2. Akkordes zusammenfallen. Dazu ist nur nötig, dass man das Pedal für den 1. Akkord mit Eintritt des 2. Akkordes aufhebt. Währeud die Filze über den Saiteu des neuen Akkordes durch den Handanschlag im Fallen (durch das Hebeu des Pedals mit dem Fuss) auf halbem Wege emporgerissen werden, im selben Moment der Akkord durch die Hämmer erklingt, fallen sämtliche Filze durch Anfheben des Pedals auf die Saiten, also auch die des ersten Akkordes. Es ist also gerade der umgekehrte aber einzig richtige Vorgang als in der ersten Pedalbezeichnung.



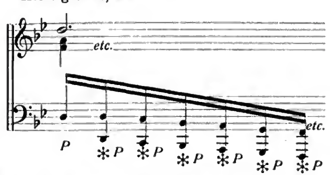
Demnach sind für die Bezeichnung des Pedals 2 Regeln zu beachten, die für Komponisten und Bearbeiter ein unfehlbarer Wegweiser sind:

1. Mau trete das Pedal stets erst nach Anschlag des Akkordes. Die Bezeichnung *Ped.* ist also hinter den Akkord zu setzen.

2. Bei Verbiudung zwei verschiedener Akkorde oder mit einander dissonierender Töne, die mit Hilfe des Pedals verbnnden werden sollen oder müssen, hebe man das Pedal für den 1. Akkord mit Eintritt des 2. Akkordes. Den Stern ✻ schreibe man unter den 2. Akkord.

Streuge Beobachtung im Unterricht und Konzertsaal bekräftigen die Richtigkeit dieser beiden Regeln. Der Schüler, der das Pedal instinktiv richtig gebraucht, beachtet auch instinktiv diese Regeln. Ebenso beweist es der Pianist im Konzertsaal. Ich habe, um ein Beispiel herauszugreifen, beobachtet, dass auch in komplizierteren Fällen die Regeln Geltung behalten, wo der Pedalwechsel von Note zu Note erfolgt.

Holberg-Suite, Air



Diese Stelle kann wohl legato ohne Pedal mit Fingerwechsel 5͡4 gespielt werden (Grieg schreibt Pedal vor), doch wirkt sie klanglich voller und satter, wenn man Pedal beuutzt. Dann kann es aber nur in obiger Weise geschehen, soll die Oktaventonleiter klar bleiben.

Es würde zweifellos lohnend sein, wenn Komponist und Verleger streng nach diesen Regeln verführen; es dürfte dadurch viel Verdruss für Spielende und Hörende, viel Zeitverlust für den korrigierenden Lehrer vermieden werden.

Vor allem aber ist es nötig, dass die Klavierlehrerschaft fähig ist, die falschen Pedalbezeichnungen in den vorhandenen Ausgaben ändern zu können. Dass in diesem Punkt noch viel Unklarheit herrscht, ist leider allzuwahr. Mir ist autentisch mitgeteilt worden, dass eine Lehrerin bezügl. des Pedalgebranchs der Schülerin folgende Weisheit auf den Klavierlebensweg mitgegeben hat: Das Pedal muss alle Takte getreten werden. Gottlob darf man wohl solche „Raritäten" wirklich zu den Seltenheiten zählen.

Beim Anfangsunterricht, sobald der Pedalgebrauch in den Lehrgegenstand hineingezogen wird, ist dem Kinde namentlich der richtige Pedalgebrauch deshalb schwer beizubringen, weil das Ohr desselben noch nicht empfindlich genug ist, vom harmonischen Standpunkt den falschen Pedal-

gebrauch zu erkennen. Das Kind muss lediglich auf mechanischem Wege zum richtigen Pedalgebrauch angehalten werden.

Am Anfang scheitert der Versuch, das Pedal streng nach den oben entwickelten Regeln zu benutzen, an einer Ungeschicklichkeit des Kindes. Ebenso wie es ihm zunächst schwer fällt, in der einen Hand andere Notenwerte als in der andern zu spielen — die schnellere Bewegung der einen Hand teilt sich der andern, langsamer spielenden Hand mit etc. —, so vermag das Kind auch nicht die Hände nach unten zu bewegen und zugleich die Fussspitze bei leichtaufgesetzter Ferse nach oben zu heben. Und diese gegensätzliche Bewegung schliesst die richtige Pedalbenutzung in sich. Der Fuss macht am liebsten dieselbe Bewegung wie die Hand, kommt also der falschen Pedalbezeichnung sehr entgegen.

Kann der Schüler es, ohne am Klavier zu sitzen, so kann er es doch noch nicht während des Spielens. Es macht ihm Mühe, dass Anschlag (Senken) der Hand und Heben des Fusses zusammenfallen. Das Heben des Fusses wird entweder zeitiger oder später, garnicht oder mangelhaft erfolgen.

Um dem Schüler den klanglichen Effekt des richtigen Pedalgebrauchs zum vollen Bewusstsein kommen zu lassen, muss man das Heben des Pedals dadurch herbeiführen, dass die Bewegung der Hand und des Fusses die gleiche ist. Es erfolgt dadurch, dass der Schüler den Fuss nicht hebt, sondern in dem vorgeschriebenen Moment seitlich vom Pedal schnell heruntergleiten lässt, um ihn im nächsten Augenblick, wenn vorgeschrieben, aufs Pedal zu setzen und niederzutreten. Vor allem arbeitet bei der Kontrolle, ob das Pedal wirklich zur richtigen Zeit gehoben ist, das Ohr insofern mit, als das Pedal, wenn es in die Höhe schnellt (durch Abgleiten des Fusses) einen klappenden Ton erzeugt, da es an die obere Holzleiste anschlägt. Ich gebrauche im Unterricht den zwar nicht ganz druckreifen, aber doch kürzesten Ausdruck: „Das Pedal knallen lassen."

Es wird also zunächst Aufgabe des Lehrers sein, Uebungen hierin vorzunehmen, indem er den Schüler mit einer oder beiden Händen 2 Akkorde anschlagen lässt, die ohne Pedal nicht legato verbunden werden können, z. B.

Ped. Aufheben des Fusses * Ped. (Wiederaufsetzen des Fusses)

Nach diesen Uebungen lasse man den Schüler im Stück, das mit Pedal gespielt werden soll, das Pedal mit herabgleitendem Fuss benutzen. Zu gleicher Zeit lasse man ihn am Instrument die Bewegung der fallenden Hand und des hebenden Fusses an obigem einfachen Beispiel üben und sie nach und nach — je nach der Schwierigkeit der Pedalbenutzung — beim Spielen des Stückes selbst machen.

Die Praxis hat mir den Beweis erbracht, dass auf die Weise der Schüler in kürzerer Zeit und sicherer als sonst den richtigen Pedalgebrauch lernt.

Zudem hat der Schüler in den meisten Fällen keine Ahnung von dem mechanischen Vorgang der Pedalbenutzung, sodass eine Erklärung desselben nicht nur das Verständnis für den Pedalgebrauch erleichtert, sondern auch den Schüler für das Instrument selbst, welches er spielt, interessiert.*)

*) Ueber richtige Pedalbezeichnung und richtigen Pedalgebrauch wären weitere Meinungsäusserungen sehr erwünscht. D. R.

Wagner-Literatur.

Von

José Vianna da Motta

Die bedeutendste Erscheinung in letzter Zeit auf diesem Gebiete war die Herausgabe der Familienbriefe R. Wagner's (bei Alex. Duncker, Berlin), die Karl Storck in diesem Blatte bereits charakterisiert hat, so dass ich nur auf seinen trefflichen Artikel hinzuweisen brauche.*) Sie reihen sich an Bedeutung für intimere Erkenntnis des Menschen Wagner denen an Frau Wesendonk an. Aber einen so reichen Inhalt an Gedanken, allgemeinen Betrachtungen darf man hier nicht erwarten. Es sind vielmehr echte Familienbriefe, warme Ergüsse seines Herzens, aber weniger Mitteilungen aus seinen Geistesschätzen.

An letzteren sind wir aber in der vergangenen Saison ebenfalls bereichert worden durch die Herausgabe seiner Aufsätze aus der Pariser Zeit (1841) in der „Deutschen Bücherei" (Verlag von Neelmeyer, Berlin) mit Einleitung und Anmerkungen von Sternfeld. Bekanntlich hatte Wagner nur eine geringe Anzahl seiner Novellen und Kunstberichte aus dieser sturmbewegten Zeit in seine gesammelten Schriften aufgenommen. Mit Unrecht, wie die Kenntnisnahme der übrigen zeigt. Wenn er natürlich von der Bayreuther Höhe aus

*) Klavier-Lehrer 1906, No. 7.

etwas streng auf diese Gelegenheitserzengnisse des Tages herabsah, so sind sie doch bedentend genng, um bestehen zn können nnd eine Anfbewahrung zu verdienen. Vor allem ist das psychologische Interesse an dieser Periode in des Meisters Leben sehr gross. Es ist hier im Stile ein Ton, den wenige beim Schriftsteller Wagner kennen, wenn sie nnr die wuchtigeren, schwerflüssigeren Schriften von ihm gelesen haben. Um es kurz und drastisch zn sagen: es ist eine Mischung von E. T. A. Hoffmann und H. Heine. Seine Begeisterung für den ersteren ist bekannt; die Beeinflussung durch ihn anf den jungen Wagner war so stark, dass manche Sätze Wagner's aus dieser Zeit ganz gnt in Hoffmann's Erzählnngen stehen könnten, ohne im geringsten abzustechen. H. von Wolzogen hat in einem Bändchen der selben Sammlung „Parallelen und Harmonien“ zwischen Wagner und Hoffmann nachgewiesen, die höchst anregend sind. Sogar im Parsifal sind noch Nachklänge aus Hoffmann's Geisterwelt zn finden (vergl. sein Märchen „Meister Floh“).

Der Witz in diesen Anfsätzen ist Heine'scher Art, doch merklich gemildert dnrch die viel wärmere, tiefere Natur Wagner's. Oft geht ein Sprühregen von Witzen nieder, auch bissige, vernichtende, aber die Verzweiflung, die Not, die hindnrchschreit, gibt allem einen tragischen Untergrnnd, der bei Heine nur zu oft fehlt. Und vor allem, Wagner's Pfeile — treffen immer. Nie würde Wagner, wie der alte ruchlose Satiriker, lieber einen guten Frennd verlieren, als einen guten Witz nnterdrücken. Nein, seine Angriffe gelten immer nnr dem wirklich Verurteilswerten.

Von seinen späteren weltumfassenden Gedanken ist hier natürlich nichts zn finden, aber wie er hier schon alles Leere, Eitle und Egoistische dnrchschaut, das zeigt bereits den Adlerblick.

Um sie leichter zn verbreiten, erschienen diese Anfsätze in volkstümlicher Form: in zwei Bändchen à 25 Pfennig. Aber es ist zu bedanern, dass diese köstlichen Diamanten so schlechte Fassung haben, nämlich anf so schlechtem Papier gedrnckt sind. Könnte der Verleger nicht eine Lnxusausgabe auf gntem Papier herstellen lassen? Wer diese Anfsätze neben Wagner's übrige Schriften stellen will, möchte sie in würdigerem Gewande besitzen.

Glasenapp's Wagnerbiographie (Breitkopf & Härtel) ist um einen Band vermehrt worden. Durch das Anwachsen des Materials mnsste der letzte Band in zwei geteilt werden, so dass der soeben erschienene fünfte Band nicht ein ganzes Jahrzehnt wie die vorigen, sondern nnr die Jahre 1872 bis 1877 behandelt. Freilich eine Reihe der bewegtesten Jahre im Leben des Meisters: die Vorarbeiten zn den ersten Festspielen, diese selbst und die darauf folgende furchtbare Enttänschnng. Welche nnerhörte Arbeit darin geleistet worden, wie viel Hindernisse es zn überwinden gab, welche Abgründe von Hoffnung und Trostlosigkeit für den Schöpfer sich öffneten, welche übermenschliche Ausdaner und Glaubensgewissheit seinerseits nötig war, nm das Werk von Bayrenth ins Leben zu rnfen, das sehen wir hier mit Staunen nnd Bewnndernng. Wie Bülow es oft aussprach: „Das grösste musikgeschichtliche Ereignis des 19. Jahrhnnderts“, wir sehen es in Glasenapp's wnndervoll stilisierter Darstellnng entstehen, wachsen und — fast nntergehen! Die Vorzüge dieses grossen Werkes habe ich im vorigen Jahre an dieser Stelle*) bereits hervorgehoben. Es ist wirklich „das Leben R. Wagner's“, nicht etwa die Fantasie eines Schriftstellers, der sich von Wagner ein Bild nach seiner Weise gemodelt hat.

Grosses Interesse erregt nenerdings Wagner's Stellnng zum Christentnm, aber was Vollert (Verlag von Hans Bartoldi in Wismar) darüber zusammenstellt ans Wagner's Schriften, gibt nur ein dürftiges Bild. Bedentend nnd erschöpfend dagegen ist ein Aufsatz H. von Wolzogen's in seiner Sammlnng Von dentscher Knnst (Berlin, bei Schwetschke & Sohn). Wer nicht ans Wagner's Schriften ein deutliches Bild gewinnen kann, wie er die Religion auffasste und sich ein „gereinigtes Christentum“ dachte, der wird es ans Wolzogen's klaren nnd zusammenfassenden Ausführungen erfahren. Er wird dann anch vielleicht mit Verwunderung ersehen, dass die beliebte Trennnng in eine atheïstische nnd eine christliche Periode in Wagner's Geistesleben ganz falsch ist, da Tannhäuser schon ebenso christlich empfnnden ist wie der Parsifal. Darüber haben uns anch die Briefe an Fran Wesendonck überraschende Anfschlüsse gegeben. Wagner's Angriffe anf die „Kirche“ betrafen nie die Religion. Das sind zwei sehr verschiedene Dinge.

Wolzogen's Aufsätze sind alle sehr anregend, sowohl dieser Band wie der frühere: „Ans deutscher Welt“ betitelte, sehr lesenswert. Wenn mancher auch dnrch seine „unmodernen“ ästhetischen Ansichten (s. „Gegenwartskunst“) zur Opposition gereizt wird, so ist es doch sehr wertvoll, dnrch Opposition zn festerem, klarem Denken gezwnngen zn werden.

Ein schweres Problem behandelt Raoul Richter in einer Antrittsvorlesung: Das Verhältnis zwischen Kunst nnd Philosophie bei R. Wagner (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig). Darüber hatte bisher nur Chamberlain im „Drama R. Wagner's“ einige allgemeine Bemerkungen gemacht. Richter untersncht die Frage nach allen Seiten nnd erzielt Resultate, die Grundpfeiler für weiteren Ansban werden müssen. Seine Ausführungen sind ebenso klar als tief nnd manchem wird geradezn ein Alp genommen, wenn er endlich in diesen Wirrnissen klar sieht. — Vielleicht ist Wolzogen in keinem Punkt so missverstanden worden wie in diesem.

---

*) Klavier-Lehrer 1906, No. 9.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der bisherige erste Lehrer an der Königl. Musikschule zu Würzburg, Professor Meyer-Olbersleben, aus dem Grossherzogtum Sachsen-Weimar gebürtig und Schüler Geh. Hofrat Professor Müller-Hartung's, ist von der Königl. bayerischen Staatsregierung als Nachfolger Hofrat Dr. Kliebert's zum Direktor der Anstalt ernannt worden.

Das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart veröffentlicht soeben seinen 50. Jahresbericht für 1906/07. Er enthält die ausführlichen Verzeichnisse der Lehrkräfte, des Lehrstoffs, der Aufführungen und der Schüler und Schülerinnen, sowie als Einleitung den von Prof. S. de Lange erstatteten Rückblick auf das Jubiläumsjahr mit einer Schilderung des seinerzeit im Königsbau abgehaltenen Jubelfestes.

Die Musikschulen Kaiser in Wien, deren Lehrplan sämtliche musikalische Unterrichtsfächer inkl. Oper und Operette umfasst, waren im Vorjahre von 354 Schülern besucht; 35 Kandidaten des Staatsprüfungskurses haben sich mit Erfolg der k. k. Staatsprüfung für das Lehramt der Musik unterzogen. — Drei Abiturienten des Kapellmeisterkurses — welcher den Kandidaten Gelegenheit zu wöchentlichen Uebungen im Orchester- und Chordirigieren bietet — sowie mehrere Absolventen der Opern- und Operettenschule und Instrumentalklassen wurden an Theatern in Wien, Zürich, Teplitz, Iglau und anderen Orten als Kapellmeister, resp. Solokräfte und Orchestermitglieder engagiert. — Das neue Schuljahr beginnt am 1. Oktober.

Am 7. September fand in Altona am Musikinstitut Direktor Färber's eine Prüfung des „Musikpädagogischen Verbandes" statt. Sieben in der Anstalt ausgebildete Damen unterzogen sich der Prüfung, es waren: Frls. Toni Bock, Gertrud Brinkmann, Gertrud Färber, Alice Kleinvogel, Edda Lorenz, Leonie Rahmstorff und Lydia Vogler, denen insgesamt das Reifezeugnis zuerteilt werden konnte und zwar mit den Prädikaten: Recht gut, Gut und Genügend. Die Themen des Prüfungsaufsatzes lauteten: „Joh. Seb. Bach und seine Bedeutung für den modernen Klavierspieler", „Die Entwicklung der Sonate", „Beethoven und Chopin als Klavierkomponisten". Die methodische Klausurarbeit behandelte die Themen: „Die Wichtigkeit des ersten Unterrichts", „Ueber Pedalgebrauch", „Vorteile und Nachteile des Vorspielens seitens des Lehrers", „Verschiedene Arten des Klavieranschlags und ihre Verwendung", „Das Wesen des Rhythmus und seine Bedeutung für den Musikunterricht". — Als Prüfungskommissare fungierten: Prof. Xaver Scharwenka und Frl. Anna Morsch, Berlin; Prof. Julius Spengel, Hamburg und Organist Johannsen, Kiel.

Frau Hofrat Rappoldi-Kahrer, welche nach Dresden übersiedelt ist, hat im Königl. Konservatorium ihre pianistische Lehrtätigkeit wieder aufgenommen.

Das Vogt'sche Konservatorium für Musik zu Hamburg, Direktor Friedrich Vogt, versendet den Bericht über sein achtes Unterrichtsjahr. Es hatte in den verschiedenen Abteilungen insgesamt eine Frequenz von 313 Schülern zu verzeichnen, die von 22 Lehrkräften unterrichtet wurden. Dem Konservatorium angegliedert ist ein Seminar zur Ausbildung von Lehrkräften nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes; die erste Prüfung findet Ostern 1908 statt.

Die Gesangspädagogin Frl. Anna Wüllner wurde als Lehrerin der Gesangsausbildungsklassen an das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin verpflichtet. Sie beginnt ihre Lehrtätigkeit am 1. Oktober d. J.

Der Kammersänger Emil Liepe, bisher Lehrer am fürstlichen Konservatorium in Sondershausen trat in das Lehrer-Kollegium des Professor Breslaur'schen Konservatoriums und Seminars in Berlin, Direktor Gustav Lazarus, ein.

Vermischte Nachrichten.

Aus Bergen traf ganz unerwartet die Nachricht von dem Ableben Edvard Grieg's ein. Der Künstler wohnte in den letzten Tagen vor seinem Tode im Hotel Norge in Bergen. Er wollte am 3. September nach Christiania reisen, fühlte sich aber plötzlich so unwohl, dass er nach dem Krankenhaus gebracht werden musste, in dem er bereits in der Nacht, 3½ morgens, sanft und ruhig entschlief. Edvard Hagerup Grieg hat ein Alter von 64 Jahren erreicht. Zu Bergen, 15. Juni 1843 geboren, verdankt er den ersten musikalischen Unterricht seiner Mutter, einer vortrefflichen Pianistin, die ihn 1858, auf Zureden Ole Bulls, zur weiteren Ausbildung nach Leipzig schickte, wo er unter Hauptmann, Moscheles, Richter und Reinecke seine Studien fortsetzte. 1863 kam er nach Kopenhagen und trat mit Hartmann und Gade in Verbindung; entscheidend für sein eigenes Schaffen wurde jedoch sein Zusammentreffen mit Richard Nordraak, einem jungen, früh verstorbenen norwegischen Tondichter. Er schrieb selbst darüber: Es fiel mir wie Schuppen von den

Augen; erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gade'schen Mendelssohn vermischten weichlichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem die nordische Schule sich jetzt befindet." — Grieg begründete 1871 in Christiania einen Musikverein, den er bis 1880 leitete. Inzwischen war er wiederholt auf Reisen, zweimal in Italien, wo er mit Liszt verkehrte, längere Zeit weilte er in deutschen Städten, in denen er seine Kompositionen zur Aufführung brachte. 1880 kehrte er zu dauerndem Aufenthalt nach seiner Vaterstadt Bergen zurück, um in Ruhe seinem kompositorischen Schaffen leben zu können. Ueber seine Bedeutung als Tonsetzer und über seine Werke selbst wird ein späterer Artikel eingehend berichten; heute sei nur der Trauer Ausdruck gegeben, die das Hinscheiden des feinsinnigen Melodikers, den Bülow den „Chopin des Nordens" nannte, bei uns Deutschen erregt und gerade bei uns Berlinern, die wir den gefeierten Künstler noch im letzten Winter in unserer Mitte an der Spitze des philharmonischen Orchesters begrüssen konnten und uns an seinen poesievollen, melodienreichen Schöpfungen, mit ihren eigenartigen herben und doch so anziehenden, einschmeichelnden Harmonien erfreuten.

Professor Dr. Volbach aus Mainz wurde zum Universitäts-Musikdirektor nach Tübingen berufen.

Dr. Wilhelm Niessen zu Münster i. W. wurde zum Universitäts-Musikdirektor an der dortigen Universität ernannt.

Arnold Schattschneider, Direktor des Bromberger Konservatoriums und Dirigent der dortigen Singakademie, erhielt den Titel eines Königl. Musikdirektors.

Felix Weingartner ist als Hofoperndirektor an Stelle Gustav Mahler's nach Wien berufen worden und tritt sein neues Amt am 1. Januar an. Wie verlautet, wird Weingartner, wenn er auch seinen ständigen Aufenthalt in Wien nimmt, doch allwinterlich nach Berlin kommen, um als Ehrengastdirigent eine kleine Anzahl der Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle zu leiten; es geschieht dies zum Teil aus Anhänglichkeit an die Königliche Kapelle, zum Teil aus Dankbarkeit für die konziliante Art, mit der man ihn im Interesse seiner neuen, hohen Aufgabe in Berlin freigab.

Der Philharmonische Chor in Berlin Leiter Professor Siegfried Ochs, bringt im Winter folgende Werke zur Aufführung: Bach „H-moll-Messe" und „Kantaten", Berlioz „Requiem", Haydn „Schöpfung" und Arnold Mendelssohn „Paria".

In den grossen Konzerten, welche die Berliner Theater- und Saalbau-Aktiengesellschaft im kommenden Winter mit dem neukonstruierten „Mozartorchester" unter Leitung von Professor Carl Panzner aus Bremen veranstaltet, kommen folgende grössere Werke zur Aufführung: Sinfonien von Beethoven 3, 5, 9; Brahms 1; Glazounoff 4; Strauss Sinfonie F-moll; Tschaikowsky 6; Volkmann 2; Hausegger „Barbarossa". Ausserdem u. a. noch Leo Blech „Die Nonne"; Paul Ertel „Die nächtliche Heerschau"; Franz Liszt „Les Préludes"; R. Strauss „Don Juan"; Schillings „Eleusisches Fest"; Beethoven „Triplekonzert". Ihre solistische Mitwirkung haben zugesagt: Carl Burrian, Lula Mysz-Gmeiner, Fer. Busoni, Mischa Elman, Tilly Cahnbley, Gina Götz, Ernst von Possard, Henri Marteau, das Ehepaar Felix und Adrienne von Kraus, Al. Siloti und das Russische Trio.

Dem Bach-Museum in Eisenach sind in letzter Zeit wieder mehrere hervorragende Gaben zugeflossen. So ausser einem wertvollen Exemplare des seltenen Buches von Fr. Wilhelm Marpurg „Handbuch bey dem Generalbasse" aus dem Jahre 1755, ein Cembalo, ein echter Kielflügel, aus der Sammlung historischer Musikinstrumente von Paul de Wit, dessen Ausstattung wundervoll ist. Von derselben Firma erhielt das Museum auch eine Oboe aus dem 17. Jahrhundert, wie sie in Bachs Orchester gebräuchlich war. Am wertvollsten ist ein Autograph Johann Sebastian Bach's, nämlich der bezifferte Bass der Choralkantate „Christ, unser Herr, zum Jordan kam", aus drei in Leder gebundenen, wohlkonservierten Blättern bestehend. Schliesslich sei erwähnt, dass der Weimar'sche Maler Max Martin nach den in Privatbesitz befindlichen Originalen der Porträts von Ambrosius, Sebastian und Friedemann Bach treffliche Kopien hergestellt hat, die nun einen wesentlichen Schmuck des Museums bilden.

Das „British Museum" ist durch das Vermächtnis einer Dame, Miss Harriet Chichele, in den Besitz einer Anzahl wertvoller Manuskripte gelangt. Darunter sind 10 Quartette von Mozart und Beethoven's 1. Sonate für Violine und Klavier. Ueber den Wert und die Bedeutung des Vermächtnisses schreibt der englische Musikkritiker Edward Speyer: Die zehn Streichquartette Mozart's gehören zu den bedeutendsten Leistungen des Meisters und sind unter seiner Kammermusik am geschätztesten und verbreitetsten. Die Manuskripte umfassen erstens sechs Quartette, welche Mozart von 1782 bis 1785 in Wien bei Artaria herausgab und die er mit der Widmung versah: „Al mio caro amico Haydn", zweitens das 1786 komponierte Quartett (Köchel op. 499) und endlich die drei Quartette, welche er von 1789 bis 1790 komponierte und dem König von Preussen, Friedrich Wilhelm II., widmete, der ihm, als er nach Berlin kam, bei Ueberreichung des ersten Quartetts eine goldene Schnupftabaksdose und hundert Friedrichsdor überreichte, wohl das grösste Honorar, das Mozart je erhielt. Die drei Quartette wurden 1791 zur Zeit von Mozart's Tod in Wien veröffentlicht. Die

Manuskripte der zehn Quartette waren lange im Besitz des Londoner Harfenfabrikanten Stumpf, der sie vom Offenbacher Verleger André erwarb, welcher 1799 der Witwe Mozart's alle Manuskripte für 3000 Taler abgekauft hatte. Beim Tode Stumpf's, im Jahre 1847, wurden die zehn Quartette öffentlich versteigert und vom Vater Miss Plowden's für zwölf Pfund Sterling (288 K.) erworben. Was das Beethoven-Manuskript anbelangt, so ist es noch wertvoller als die Mozart-Manuskripte. Es ist Beethovens erste Sonate für Violine und Klavier, im Jahre 1798 komponiert, und Nummer 1 der drei Sonaten, welche als op. 12 erschienen sind und Antonio Salieri gewidmet wurden. Den Wert der Manuskripte schätzt Speyer auf 6000 Pfund Sterling.

Eine neue Oper „Das Nest der Zaunkönige", frei nach dem Gustav Freytag'schen Roman gleichen Namens, wird demnächst erscheinen. Das Libretto stammt von dem verstorbenen Intendanten Aloys Prasch, als eines der letzten dramatischen Werke des so früh verschiedenen Künstlers und Bühnenleiters. Die Musik schrieb Gustav Lazarus, dessen Oper „Mandanika" vor einigen Jahren starken Erfolg erzielte.

Wertvolle Brahms-Reliquien sind der Wiener Brahms-Gesellschaft abermals durch einen Vertreter der Brahm'schen Erben zugewiesen worden. Unter ihnen befindet sich das Originalmanuskript des von Robert Schumann am 28. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichten berühmten Aufsatzes „Neue Bahnen", in dem er den jungen Brahms als kommenden Messias der Musik ankündigt, — ein kunstgeschichtliches Dokument. Zwei weitere sind ebenfalls von hohem Werte: der „Bürgereid" von Johann Jakob Brahms, ein gedrucktes, plattdeutsch abgefasstes Formular vom Jahre 1830, in welchem sich der Empfänger noch zu einer Abgabe „wider den Türken" verpflichten musste; ferner ein kunstvoll ausgestattetes Ehrendiplom, das den Beschluss des Hamburger Senats vom 29. März 1889, Johannes Brahms zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt Hamburg zu ernennen, kund tut, und zwar mit folgenden merkwürdigen Worten: „In den neueren und neuesten musikalischen Zeitschriften und den Spalten verschiedener Konservationslexika ist Brahms anerkannt, nicht nur als ein tüchtiger, sondern als einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, wobei es nicht an Stimmen fehlt, welche ihn, obschon er kein Wagnerianer ist, für den ersten Tonkünstler des jetzigen Deutschland halten und ihn als einen zweiten Mozart feiern und verehren." – Zu diesen wichtigen Aufzeichnungen kommen noch die Diplome zahlreicher Musikgesellschaften und musikalischer Vereinigungen, ferner Bilder in Photographie, Stein- und Lichtdruck, Stiche und Radierungen, unter ihnen das Profilbild von Robert und Klara Schumann mit eigenhändiger Dedikation der Künstler, das Brahms über seinem Schreibtisch hängen hatte. Für biographische Zwecke von ausserordentlicher Bedeutung sind die ebenfalls in den Besitz der Brahms-Gesellschaft übergegangenen Notizbücher, Almanache und Taschenkalender, deren sich Johannes Brahms zur Anfzeichnung seiner Reisen, Konzerte und Honorare bediente. Die von Adolf Menzel ausgeführte Zeichnung eines Klarinettbläsers, des jüngst verstorbenen Richard Mühlfeld, Gedichte, die sich Brahms zur Komposition abgeschrieben hatte, ein Katalog der Brahms'schen wissenschaftlichen Bibliothek gehören ebenfalls zu dieser Sammlung.

Im Verlag Albert Stahl, Berlin sind soeben 20 Lieder des hier lebenden Komponisten Hermann Durra nach Texten von Bierbaum, Busse, Dehmel und Evers erschienen.

Bücher und Musikalien.

Siegfried Langgaard: Sonata alla Fantasia (Es moll) für Pianoforte.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Unter den drei Sätzen des vorstehend genannten Klavierwerks von Siegfried Langgaard sind die ersten beiden durchaus der Sonatenform angehörig. Das Allegro con molto passione (Es moll) schlägt kräftige und energische Töne an und tritt besonders im ersten Teile sehr originell und selbständig auf. Dagegen ist die Erfindung im Durchführungsteile relativ viel schwächer. Im allgemeinen leidet dieser Satz (wie die Fantasiesonate überhaupt) an der durchgängig homophonen Schreibweise. Nirgends ist auch nur einmal der geringste Versuch unternommen worden, das Interesse des Hörers durch feine polyphone Kombinationen und Komplikationen anzureizen. Ebenso hat der Umstand noch manches Ermüdende im Gefolge, dass alle drei Sätze in der Haupttonart Es-moll stehen. Der Mittelsatz ist ein Trauermarsch mit edler, aus der Tiefe emporwachsender Stimmungsmusik; dass für das Trio wieder nur die Es-dur Tonart gewählt wurde, bedeutet zweifellos einen schwerwiegenden Fehler. Der Finalsatz (Presto con fuoco) verlässt bis zu einem gewissen Grade das festere Gefüge der Sonate; vielleicht nicht ganz zu seinem Vorteil. Wie im ersten Satze, so findet sich auch hier, und zwar wiederum bei dem Seitengedanken, eine kompositorische Untiefe, die durch die stetig einförmige Begleitung noch ziemlich unvorteilhaft bemerkbar gemacht wird. Sieht man von eben gemachten Ausstellungen ab, so muss doch zugegeben werden,

dass in Langgaards Fantasiesonate in der Tat Fantasie und tüchtiges Streben nach Geltendmachung der eigenen künstlerischen Individualität zutage tritt — also Grund genug, sich des Werks anzunehmen.

Christian Barnekow, op. 24. Sonate D-moll für Klavier.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die beiden ersten Sätze der D-moll Sonate sind gleichsam nur Prolegomena zum folgenden letzten, der nach Inhalt und Ausdruck den eigentlichen Wert der ganzen Komposition ausmacht, denn hier ist alles präziser gefasst und auf deutlicher erkennbarem Boden erwachsen als das vorherige. Mit einem Wort: es eignet ihm ein originelles und eben darum persönlicheres Gepräge. Auch in Hinsicht auf Technik und ihre Verwendung als Mittel zur Verwirklichung des innerlich Erschauten findet sich darin nicht weniges, woran der Spieler Nutzen und Interesse haben kann. In den zwei ersten Sätzen behält eine gewisse lyrische, sich im Verlaufe ziemlich gleichbleibende Stimmung den Vorrang. An sich ist hiergegen nichts einzuwenden, wenn sich damit nicht zugleich die unverkennbare Neigung zu süsslicher Sentimentalität verbände, die sich später, eben im Finale dieser Klaviersonate, in durchaus wahrere Empfindung verwandelt, beziehungsweise von der epischen Breite und Grösse der nun auftretenden musikalischen Gedanken so gut wie vollkommen verdrängt wird. Im übrigen ist Christian Barnekows Klaviersatz als gut spielbar und klangvoll zu rühmen. Seine D-moll Sonate ist auch Spielern der mittleren Ausbildungsstufe bereits zugänglich.

Theodor Blumer jr., op. 22. Karnevalsepisode. (Für grosses Orchester.) Für Klavier zu vier Händen.

Fr. Kistner, Leipzig.

Man wird kaum umhin können, die Karnevalsepisode von Theodor Blumer (op. 22, D-dur) als eine wirklich geistreiche Komposition zu bezeichnen. Es wimmelt darin von überraschenden, durch pikante Harmonisation obendrein noch besonders effektuierende Wendungen, so viel an der Zahl, dass sie sich zuweilen zu überstürzen und eine der anderen gefährlich zu werden scheinen. Nur einzelnes scheint in der Komposition ab und zu etwas gesucht oder zu kapriziös; im allgemeinen hält sich Blumer doch immer auf natürlichem Wege, wenn ihn auch einmal gute Laune und ein Quäntchen Ironie gar närrische Sachen sagen lassen. So möchte man manchmal den Begriff „Episode" recht wörtlich nehmen, die F-dur-Stelle, wo allmählig eine willkommene Beruhigung eintritt und der Kantilene ihr Recht eingeräumt werden — könnte, ist wirklich nur ein kurzer Moment, woranf es dann unaufhaltsam und womöglich noch toller weiter geht als zuvor. Die, wohl vom Komponisten selbst herrührende Klavierbearbeitung vermag, glaube ich wenigstens, nicht alles in der Partitur Vorhandene wiederzugeben, ist aber doch, bis zu einem gewissen Grade, auch von guter Spielbarkeit und angenehmer Wirkung. Soll aber all das darin enthaltene feine Detail und miniaturmässig durchgearbeitete Material vollkommen zur Geltung kommen, so müssen schon zwei sehr gute Pianisten sich mit grösster Aufmerksamkeit des hübschen Werkes annehmen.

Eugen Segnitz.

Emil Paul, op. 10. „Kleine Geschichten".

Bosworth & Co., Leipzig.

Was uns die „Kleinen Geschichten" erzählen, hat einen naiv anmutigen, liebreizenden Inhalt. In 6 kurzen Abschnitten hören wir in No. 1 dem „Waldbach" zu, No. 2 „Frühlingsreigen" prägt im klopfenden $^6/_8$-Takt das Drängen und Treiben des kommenden Lenzes aus, während der „Uebermut" in No. 3 sein Wesen treibt. In 4 und 5 „Lied ohne Worte" und „Junges Leid" spricht sich die leise Mahnung aus, dass Sonnenlicht nicht ohne Wolkenschatten bleibt, aber — wie in jedem Jugendmärchen — klingt der Schluss lustig aus, hier mit den fröhlichen Fanfaren heimkehrender Jagdgenossen. Es sind frische, fröhliche Weisen, anmutige Melodien, die sich durch das ganze Werk ziehen und bei der Jugend sicher auf Verständnis und empfänglichen Boden treffen werden. Die Stücke sind geeignet, die Lust an der Musik wach zu erhalten und dürfen als gute und dankbare Vortragsliteratur wohl empfohlen werden.

Max van de Sandt, op. 1. 4 kleine Tonbilder.
— — — op. 2. 2 Fantasiestücke.

G. Alsbach & Co., Amsterdam.

In obigen Tonstückchen offenbart sich ein freundliches Talent, das, noch vielfach unter Schumann's und Chopin's Einfluss stehend, sich in kleinen lyrischen Formen ausspricht und fein und vornehm zu gestalten versteht. „Lebewohl", „Erinnerung", „Wiedersehn" und „Träumerei" betiteln sich die Sätzchen aus op. 1, von denen bereits 3 und 4 eigene Wege einschlagen und sich durch rhythmischen und harmonischen Wechsel sehr anziehend gestalten. Von den beiden Stücken aus op. 2 „Auf dem See" und „Frühlingswonne" verlässt das zweite die bisher gewahrte weiche, lyrische Stimmung und stimmt kräftigere Töne an, mit vollen Akkorden, Läufen und Oktavengängen, dynamischen Steigerungen stürmt es in jugendlicher Lenzesfreude daher und bietet auch vorgeschritteneren Spielern eine dankbare Aufgabe. Die Werke verdienen rege Beachtung.

J. O. Armand, op. 21. „3 Lieder Sonatinen".

B. Firnberg, Frankfurt a./M.

Der Gedanke, den Schatz unserer Volkslieder instruktiv zu verwerten, ist nicht neu, und geschieht

es in gefälliger Fassung und geschmackvoller Weise, so nimmt man die Ausführung gern entgegen. In diesem Sinne sind auch die vorliegenden Sonatinen mit Freude zu begrüssen, sie werden den kleinen Spielern Vergnügen bereiten und der Lehrer hat die beste Gelegenheit, mit leichter Mühe seinen Zögling mit der geschlossenen Form vertraut zu machen. Die Anordnung schliesst sich den Sätzen der Sonatine an, zwei lebhafte Ecksätze, denen muntere Liedchen zugrunde liegen, rahmen einen ruhigeren Satz ein, oder ein Lied im $^3/_4$-Takt, das die Stelle des Menuett, bez. des Scherzo vertritt. Da den sehr sinnig ausgewählten Liedchen durch die Form der Sonatine nirgends Zwang geschieht, sie sich vielmehr in natürlichem Fluss und geschickter Verwendung in den Rahmen einfügen, so können wir die drei Sonatinen, die sich für die oberen Elementarstufen oder beginnende Mittelstufe eignen, recht warm zum Unterricht empfehlen.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Sonatinen für Violine (I. Lage) und Klavier.

R. Jockisch, op. 7 No. 1. Sonatine C dur. Pr. M. 1,50
C. F. W. Siegel, Leipzig.

M. Bisping, op. 10 No. 2. Sonatine D dur. Pr. M. 1,50
Chr. Friedr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

C. Gurlitt, op. 61. Drei Sonatinen. No. 1. F dur. Pr. M. 2,—
Aug. Cranz, Leipzig.

R. Hofmann, op. 49 No. 3. Sonatine C dur. Pr. M. 1,50
C. F. W. Siegel, Leipzig.

☛ *Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt von* **H. R. Krentzlin, Berlin:** *„Instruktive Klavierliteratur" bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Stilprinzipien für den Vortrag J. S. Bach'scher Klavierwerke

sowie für Klavierbearbeitungen seiner Orgel- und Orchesterwerke.

Von

Prof. Dr. Franz Marschner.*)

Für den Vortrag von Tonwerken grossen Stils im allgemeinen und von solchen des erhabensten Meisters und Musters dieser Gattung, J. S. Bach's im besonderen sind, unbeschadet der Geltung anderer Gesetze, die nachstehenden drei als wichtigste hervorzuheben:

I. Das unzweifelhafte Gesamtgepräge des Werkes muss in entsprechender Dynamik und Agogik — vor allem der Themen — seinen Ausdruck finden.

II. Der rhythmisch-harmonische Aufbau, die Form im engeren Sinne muss durch alle Mittel, die zu Gebote stehen, klar und folgerichtig zur Erscheinung gelangen.

III. Der grosse Zug des Melodischen, wie er sich in dem Steigen und Fallen für Ohr und Auge unverkennbar offenbart, muss in Dynamik und Agogik sinngemäss zur Ausgestaltung gelangen, und zwar so, dass normalerweise — Ausnahmen müssen sich als begründete und berechtigte darstellen — dem Steigen ein massvolles aber entschiedenes Crescendo und Accelerando, dem Fallen ein ebensolches Decrescendo und Ritardando entspricht.*)

Zieht man die Ausgaben Bach'scher Werke heran, um die Verwirklichung dieser Prinzipien in ihnen und durch sie zu prüfen, so kann man sich leicht überzeugen, dass auch die berühmtesten und verbreitetsten keineswegs den Anforderungen genügen, welche an sie gestellt werden müssen. Um dies durch zahlreiche Beispiele zu verdeutlichen, wähle ich zwei Ausgaben des „Wohltemperierten Klaviers", und zwar die des I. Teils von

*) Nach einem Vortrage im Verein der Musiklehrerinnen Wiens.

*) In meinem am 25. Sept. 1906 auf dem Basler (II.) Musikwissensch. Kongress gehaltenen Vortrag über den „Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik" habe ich jenes melodische Prinzip aus dem von mir aufgestellten Wertbegriff abgeleitet.

K. Czerny und die des II. von H. Germer.*)

Das erste der drei von mir oben aufgestellten Stilprinzipien ist von beiden Herausgebern in mehreren Fällen misskannt und missachtet worden. Fassen wir zunächst die Gattungen des Gesamtgepräges von Tonwerken ins Auge, so wird, abgesehen von dem Naiven und Sentimentalen, der Unterschied des Idyllischen und des Heroischen am meisten hervortreten. Der idyllische Charakter des 3. Präludiums des I. Teils (Cis-dur) ist aber nicht sowohl erfasst als vielmehr zerstört, wenn Czerny in dem achttaktigen Thema ein cresc. vom *p* zum *f* (4. Takt) vorschreibt. Hier verlangt die Ruhe und Feinheit des thematischen Stimmungsgehaltes eine ausgebreitete Fläche, natürlich piano. Das *f* darf nicht eher als im Takt 35 eintreten, wo es durch den Charakter des zuerst in der Unterstimme sich einführenden neuen Motivs gefordert wird. — In der gewaltigen D-dur-Fuge des I. Teils sind sämtliche von Czerny vorgeschriebene piano-Bezeichnungen nicht am Platze; die Dynamik bewegt sich bei diesem durchaus heroischen Stück zwischen *mf* und *ff*, und zwar derart, dass das Thema *f* genommen wird (wie Czerny richtig verlangt), die Episoden *mf* und die Gipfelpunkte, wie auch der Schluss *ff* (letzteres bei Czerny ebenfalls ordnungsgemäss). Vollständig entstellt wird der Charakter der a-moll-Fuge des I. Teils und seines Themas, wenn es mit *p* (wie bei Czerny) und nicht mit *mf* einsetzt; wenn ferner nach dem *f* des Halbschlusses in der Mitte, bis zu dem his crescendiert worden, plötzlich ein *p* einsetzt, statt dass von jenem dynamischen Höhepunkt einfach decrescendiert wird. Aus einem klassischen Musterbild des Heroischen entsteht so ein Zerrbild von Pikant-Modernem. — Nach H. Germer setzt das Thema des As-dur-Präludiums im II. Teil des W. Kl. mit *f* ein, das sich sogar noch im Verlaufe des 1. Taktes steigern soll; nach dem *mf* des 2. Taktes wiederholt sich, offenbar aus Gründen des Ebenmasses, das *f* des Anfangs. Der idyllische Charakter des Stückes wird hierdurch vernichtet. *p* dolce und decrescendo im ersten Takt (letzteres aus melodischen Gründen) sind hier, wie überall, wo das Thema sich wieder als solches geltend macht (d. h. abgesehen von Steigerungen und Gipfelungen im Aufbau des Ganzen), die einzig möglichen dynamischen Schattierungen.

Einen krassen Fall von Verletzung des von mir aufgestellten zweiten Stilprinzips bietet die dynamische Nuancierung des I. Präl. des I. Teils. Vollkommen eindeutig ist hier der harmonisch-rhythmische Aufbau. Da gibt es nicht die Möglichkeit und Berechtigung subjektiver „Auffassungen", sondern nur die eine im Werk selbst liegende oder besser sich entwickelnde objektive Gliederung.

Die ersten vier Takte zeigen das Beispiel einer Periode von 8 Zählzeiten (hier Halbnoten), harmonisch durch die Welle von Tonika, Unterdominantparallele (mit verschärfter Dissonanz, Dominante und Rückkehr zur Tonika klar gegeben. Czerny setzt statt der Abschwächung, wie sie durch die eben genannte beruhigende Rückkehr allein sinngemäss erscheint, im 3. Takt ein cresc., das bei ihm im 5. Takt sich zu einem *f* steigert, statt dass die zweite Periode wieder mit *p* begönne und endete.*) In analoger Weise ist die Umgrenzung dieser scharf umrissenen zweiten (vom 5. bis 11. Takt reichenden, also erweiterten) Periode verkannt. Die verfehlten dynamischen Bezeichnungen (*f* im 7., *p* im 8., *pp* im 9. Takt) deuten dem Kenner immerhin an, dass die zweite harmonisch-rhythmische Welle doch richtiger empfunden worden als die erste. Unrichtig ist das „dimin." der dritten (vom 12. bis 19. Takt reichenden) Periode: die Abschwächung tritt erst mit den Schlusstakten ein, die von Czerny irrig mit einem cresc. (im 19. Takt) versehen wurden. Der wunderbaren, grosszügigen Steigerung des Abgesanges, der vom 20. Takt bis zum Schluss reicht, bereiten das dim. des 21. und das *pp* des 23. Taktes ein vorzeitiges Ende.

Ein solches Beispiel von Nichterkenntnis oder Missverständnis wird man bei Germer nicht finden; immerhin zeigen Fälle, wie der des 7. Präl. des II. Teils (Es-dur), dass die Nichterfüllung der wichtigsten aller Forderungen: der des melodischen Grundgesetzes, mittelbar auch die Linien der Gliederung und des Aufbaues zu stören Gefahr droht.

Und nun dieses dritte Prinzip, das die Hegemonie des Melodischen dem Harmonischen

*) Es sei ausdrücklich bemerkt, dass die Nachweise, die im Text erbracht werden, nicht im mindesten der vollberechtigten Hochschätzung, ja Verehrung Abbruch tun sollen und wollen, die der Gesamtwirksamkeit dieser beiden Klavierpädagogen ersten Ranges gebührt.

*) Geradezu köstlich ist das Missverstehen der Echos (z. B. Takt 11, wo statt *pp* cresc. steht).

und Rhythmischen gegenüber*) als naturgemässe und notwendige zur Geltung bringt!

Bevor ich an zahlreichen Beispielen die Nichtverwirklichung dieses Gesetzes und seine Folgen aufweise, sei mir zu erzählen gestattet, wie ich zur Erkenntnis des melodischen Stilprinzips gekommen; ich hoffe darzutun, dass nicht theoretische Erwägungen den Ausgangs-, sondern den Endpunkt des Gewinnungsvorganges bildeten; dass vielmehr die lebendige künstlerische Praxis mich darauf geführt.

Als ich im Jahre 1905 die ehrenvolle Aufforderung erhielt, die Schillerfeier des Prager deutschen Kasinos im grossen Saale des „Rudolfinums" durch den Vortrag des grandiosen c-moll-Orgelpräludiums von J. S. Bach (Peters, II. Band, No. 6) einzuleiten, hatte ich verhältnismässig lange nicht Orgel gespielt, so dass ich, zur würdigen Vorbereitung, das verlangte Stück eine Woche lang täglich eine Stunde spielte. Hierbei entdeckte ich, dass mich die grossen melodischen Konturen, das Auf und Nieder der schon dem Auge unverkennbaren Steigerungen und „Fällungen"*) drängten, jenes vermittelst eines wohlbemerkbaren „accelerando", dieses durch ein entschiedenes „ritardando" herauszuarbeiten. Je konsequenter ich darin verfuhr, desto mehr kam der grosse Zug des Ganzen, kamen die gewaltigen Linien des Kunstwerkes zur Geltung. Den vollen künstlerischen Erfolg des Vorspiels bei der Schillerfeier glaube ich zu nicht geringem Teile diesem neu gewonnenen künstlerischen, zum Bewusstsein gesteigerten Vortragsmomente zu verdanken.

(Schluss folgt.)

*) Vgl. meine Abhandlung „Ueber logische und ästhetisch-technische Bedeutung der Moll-Kadenz und das Verhältnis der letzteren zur Dur-Kadenz" (Musikal. Rundschau, Wien 1889 u. 1890); ferner Vachingers Kunststudien VI, S. 243, u. d. „Oesterr.-ungar. Revue 1905, Band 32, Heft 5, S. 289 f., wo ich u. a. Ergänzungen jener Abhandlung gebe.

*) Ein Ausdruck A. Bruckner's.

Die Musikästhetik auf dem 2. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Prof. Witasek lässt neben dem Genuss am musikalischen Ausdruck auch den an der „tönend bewegten Form" bestehen. Man dürfe nicht übersehen, legt er dar, dass auch der unmittelbare Reiz der Einzeltöne, Klänge und Harmonien und die schön gegliederte Gestalt des Tonstückes ästhetische Lust gewähren. Bei dieser Auffassung verliert die übliche Differenzierung von Form- und Inhaltsästhetik allerdings ihr gegensätzliches Gepräge, und zwar um so mehr, als Witasek ja der Meinung ist, dass auch der Inhalt, Gefühls- oder Gedankengehalt nur vom Hörer in die Musik hineingetragen wird.

So überzeugend nun auch diese Analyse und ihre Deutung in den meisten Punkten ist, man kann sich nicht verhehlen, dass ein wichtiges Moment dabei unberücksichtigt blieb — nämlich der schaffende Künstler, der Urheber des Tonwerkes. Allerdings ist er für den Geniessenden nicht unmittelbar vorhanden — aber sollte nicht der Hörer aus dem Grunde bestimmte Affekte und Stimmungen in die Musikstücke hineinverlegen, weil sie der künstlerische Niederschlag, die Objektivierung von Affekten und Stimmungen gleicher oder ähnlicher Richtung sind, die der Komponist als Ernst- oder Phantasiegefühle in sich trug? Könnte man nicht „ästhetische Einfühlung" in ein Tonwerk mit Recht als ein Nachfühlen bezeichnen — in ähnlichem Sinne wie die geistige Tätigkeit des praktischen Musikers ein Nachschaffen ist?

Ueber den 5. Vortrag „Die spätantike Musikästhetik und ihre Bedeutung für das Mittelalter", von Dr. Hermann Abert-Halle verfasst und in seiner Abwesenheit von einem Kongressteilnehmer verlesen, bringt der Sektionsbericht so wenig, dass ich statt dessen auf Dr. Abert's im Vorjahre erschienenes Werk: „Die Musikanschauung im Mittelalter" verweisen möchte. Hier findet der für ältere Aesthetik interessierte Leser die Quellen für jenen Vortrag.

Als letzter Redner der Sektion ergriff Professor Dr. Arthur Seidl-Dessau das Wort

zur Behandlung des aktuellen Themas „Lässt sich Aesthetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?“ Ich kann nicht umhin, hier auszusprechen, dass mir die Ausführungen dieses Vortragenden zu besonderer Befriedigung gereichen. Enthalten sie doch eine Bestätigung dafür, dass die von mir auf den Kongressen des „Musikpädagogischen Verbandes“ erhobenen Forderungen: Musikästhetik und Literaturgeschichte müssten an musikalischen Bildungsanstalten gelehrt werden, nicht nur praktisch durchführbar sind, sondern geradezu einem Zeitbedürfnis entstammen.

Prof. Dr. Seidl hat seiner Auffassung, dass der Aesthetik als „Gemütsbildung“, „Persönlichkeits-Erziehung und Kultur der Seele“ ein Platz in der „musikalischen Erziehung“ zustehe, wiederholt in Vorträgen Ausdruck gegeben, die er schon von 1889 an in einer Reihe deutscher und österreichischer Städte hielt. Dass er damit auf viel Widerspruch stiess, man ihn der Jugendphantastik zieh, schreckte ihn nicht zurück, seine Ideen — sobald sich ihm später Gelegenheit dazu bot — in die Wirklichkeit zu übertragen. Durch Taten wollte er die Einwände der Undurchführbarkeit und Unfruchtbarkeit seiner Vorschläge widerlegen und machte dabei die erfreuliche Erfahrung, dass die erzielten Erfolge seine Erwartungen weit übertrafen. Als Dozent für Musikgeschichte am Kgl. Konservatorium zu Leipzig ergriff er zunächst jeden sich bietenden Anlass, die Grenzen der eigentlichen Historie zu überschreiten, um bald ins Literarische hinüberzugreifen, bald theoretische oder angewandte Aesthetik zu betreiben. So führte er seine Schüler sogar gelegentlich in die Kunstmuseen, um u. a. einen Klinger'schen Beethoven in Augenschein zu nehmen.

Aus Professor Seidl's Mitteilungen über seine Lehrtätigkeit geht deutlich hervor, welche Tendenzen und Ziele er verfolgt. Diese aber verdienen volle Beachtung in einer Zeit des Ueberganges, wo eine Anzahl der Hochschulpädagogen noch an innerlich abgestorbenen, schematischen Unterrichtsformen festhält, während andere ein modern-wissenschaftliches Spezialistentum pflegen und dabei Gefahr laufen, ins Enge und Einseitige zu verfallen. Professor Seidl ist es dagegen augenscheinlich weniger darum zu tun, eine möglichst grosse Summe von Fachkenntnissen zu übermitteln, als vielmehr den Geist seiner Schüler zu entwickeln, diese dahin zu erziehen, dass ihnen eine klare Erkenntnis des Wesentlichen aufgeht und sie jede Einzelheit im lebendigen Zusammenhange mit einem grösseren Ganzen erfassen lernen. In diesem Sinne lehrt er Musikhistorie unter stetem Hinweis auf ihre innere Verknüpfung mit Literatur und allgemeiner Kulturgeschichte. Daneben dient eine Reihe seiner Vorlesungen der speziellen Behandlung literarischer Stoffe, namentlich solcher, die durch Oper, Oratorium oder sinfonische Dichtung in nahe Beziehung zur Musik getreten sind, wie die alten Sagenkreise des Parcival, Tristan, der Nibelungenmythos, Merlin, armer Heinrich; ferner auch Don Quixote, Götz, Faust, Prometheus u. s. w.

In den eigentlichen ästhetischen Vorlesungen kommt es ihm ebensowenig darauf an, ein abgeschlossenes System der Aesthetik als eine lückenlose Darstellung ihrer Geschichte zu geben, weshalb auch eine Zweiteilung dieser Art bei ihm nicht stattfindet. Er legt vielmehr den Hauptwert darauf, die studierende Jugend zu einem korrekten ästhetischen Verhalten, das heisst zu einer wirklich künstlerischen Empfindungs- und Betrachtungsweise hinzuführen. Dieses Ziel sucht er durch Mittel verschiedener Art zu erreichen. Nachdem er seine Schüler mit den wichtigsten Begriffen und den Grundproblemen der Aesthetik bekannt gemacht hat, dient zur intellektuellen Schulung auf diesem Gebiet Lektüre und Interpretation einzelner ausgewählter Kapitel aus älteren und neueren ästhetischen Schriften, wie z. B. Heinrich v. Stein's „Seelische Grundtatsachen des Schönen“ oder dessen „Aesthetik der Klassiker“, Th. Billroth's „Wer ist musikalisch?“, Fr. von Hausegger's „Gedanken eines Schaffenden“, Max Dessoir's Vortrag „Musikalisches Geniessen“ (gehalten auf dem Hamburger Kunsterziehungstag 1905, Bücher's „Arbeit und Rhythmus“, Fr. Naumann's „Volkswirtschaftlicher Wert der Kunstpflege“ usw. In den Kreis gemeinsamer Betrachtung fallen daneben auch die Kunstphilosophien der eigentlich schöpferischen Geister, die Selbstbekenntnisse und ästhetischen Reflexionen unserer klassischen und romantischen Dichter und Komponisten. Eine praktische Ergänzung zu diesen theoretischen Studien bilden die bereits erwähnten Besuche des Kunstmuseums und die „freien Uebungen für Vorgeschrittene“. In den letzteren werden die Schüler zu selbständigen Arbeiten herangezogen, von denen Prof. Seidl 3 Arten unterscheidet. Es sind dies: 1. Referate über Formfragen sowie auch ästhetische Aufsätze über verschiedene Bearbeitungen desselben Stoff-

lichen Vorwurfs seitens verschiedener Künste oder verschiedener Meister; 2. dramaturgische oder sogenannte Regie-Uebungen, zur Anbahnung und Erweiterung des künstlerischen Verständnisses der Oper und des musikalischen Dramas bestimmt; 3. Erklärung und Bestimmung von Tonwerken. Hier nun handelt es sich darum, dass ohne Nennung des Titels und des Komponisten Musikstücke oder Ausschnitte aus solchen vorgetragen werden und dem Schüler die Aufgabe zufällt, Form, Jahrhundert, Schule und Meister zu erraten und seine Mutmassungen sachlich zu begründen. Es bezwecken diese Uebungen, die Prof. Seidl der Methode des Kunsthistorikers Anton Springer nachgebildet hat, eine praktische Anwendung und Verbindung der erworbenen historischen Kenntnisse und ästhetischen Einsichten.

Dieser kurze Auszug aus Prof. Seidl's sehr eingehendem Bericht über seine Lehrtätigkeit dürfte ausreichen, die Ueberzeugung zu wecken, dass Musikästhetik auch dem vorzugsweise praktische Ziele verfolgenden Kunstjünger nahe gebracht und interessant gemacht werden kann. Eine andere Frage ist es, ob das Lehrprogramm des Leipziger Dozenten auf andere Institute ohne weiteres übertragbar ist. Die Voraussetzung ist im vorliegenden Falle eine Studienzeit von mindestens drei Jahren, sowie eine gewisse geistige Reife der Hörer. Professor Seidl betont ausdrücklich den Hochschulcharakter des Konservatoriums und die Tatsache, dass vielfach auch die Damen seines Kreises Gymnasialbildung genossen haben und ein Teil seiner Schüler gleichzeitig die Universität besucht. So günstig liegen die Verhältnisse nicht überall und die Abgrenzung des Unterrichtsgebietes nebst der Art seiner Behandlung lässt sich wohl nur von Fall zu Fall entscheiden. Immerhin dürfte aber auch jenen Lehrern der Musikgeschichte und Aesthetik, die in Anpassung an anders geartete Bedingungen ihre Ansprüche bescheidener stellen müssen, durch Prof. Seidl's Vorgehen mancher wertvolle Fingerzeig zur Belebung ihres Unterrichts geboten werden, hoffentlich anderen der Mut erwachsen, die bisher ausser Acht gelassene ästhetische Ausbildung ihres Musikschülerkreises in Angriff zu nehmen. Von den Baseler Kongressteilnehmern wurde ausdrücklich die Tragweite der durch Prof. Seidl gebotenen Anregungen anerkannt und zugleich an den Vorstand der Intern. Mus.-Ges. das offizielle Gesuch gerichtet, in Ansehung der Bedeutung des Gegenstandes eine besondere Debatte darüber auf die Tagesordnung des nächsten Kongresses setzen zu wollen. Dass die ästhetische Sektion mit dieser Zukunftsperspektive abschloss, wird sicherlich allen Lesern, die sich mit uns auf musikpädagogischem Gebiet zur Fortschrittspartei bekennen, zu besonderer Freude dienen.

Volksmusik.

Allerlei Wünsche

von

Dr. Karl Storck.

Anschliessend an meinen im vorigen Jahre in No. 19 des „Kl.-L." unter dem Titel „Sommermusik" veröffentlichten Artikel möchte ich noch auf einen Weg aufmerksam machen, der ausser zur besseren Sommermusik noch zu dem viel wertvolleren Ziele einer „musikalischen Volkskultur" hinführen kann.

Wenn jemand ein Haus bauen will und er fängt dabei mit dem Dache an, würden wir an seinem Verstande zweifeln. Die Mehrzahl der heutigen Bestrebungen, die man unter dem Sammelbegriff „Kunst dem Volke" zusammenfassen kann, erscheint mir als ein solches unverständiges Bauen. Man hat, wie es scheint, völlig vergessen, dass man auch bei der Errichtung des Baues einer künstlerischen Kultur mit dem Fundament zu beginnen hat. Die ganze Lebensführung der letzten zwei Menschenalter, die ganze Art auch, wie sich die sogenannten Gebildeten gegenüber dem Volke verhielten, hat es mit sich gebracht, dass diesem seine von ihm geschaffene und mit ihm verwachsene Kunst wieder verloren ging; sie war ihm wertlos geworden und verächtlich, und darum gab es sie preis. Dass damit das Verlangen nach Kunst nicht ganz erloschen war, bezeugt die Tatsache, dass man sich für die alte nun altmodisch und verächtlich gewordene Kunst die niedrige Schundware, die dargeboten wurde, eintauschte. In der Musik z. B. hat man das Volkslied preisgegeben und hat dagegen die Gassenhauer und die ebenso gefährlichen Schmachtmelodien sogenannter „beliebter" gefühlvoller Lieder eingetauscht, die von grossstädtischen Musikfabrikanten bis in den letzten Winkel des Reiches hin immer

wieder verbreitet wurden. — Das ist nur ein Beispiel. Ich kann auch nicht an dieser Stelle die vielverzweigten Ursachen aufdecken, die durch unsere gesamte Kulturentwicklung sich hinziehen und gerade dieses Endergebnis herbeiführen halfen. Fest steht, wir fühlen heute alle, dass es auf diesem Wege nicht mehr weitergeht, dass die Entblössung unseres Volkes von echter und guter Kunst ein nationales Unglück schwerster Art ist. Und so sind denn die Doktoren am Werke der Heilung. Kunst in's Volk! lautet die Parole.

Es gehört zum Betrübendsten, was der Volksfreund erfährt, wenn er sieht, wie hier eine Fülle von Arbeit geleistet wird, die unfruchtbar bleiben muss, weil die Doktoren ihre Patienten garnicht kennen. Die Unkenntnis des Volkes macht fast diese ganze von Aestheten betriebene Arbeit unfruchtbar. Alle diese Leute, die durch ihren Beruf und ihre gesamte Lebensbildung mit der Kunst in einem Verhältnisse stehen, das ein Lebensverhältnis ist, alle diese Leute, für welche Beschäftigung mit der Kunst und damit auch das Kunstwerk an sich Lebensnotwendigkeit und Lebensberuf ist, begreifen es garnicht, oder denken überhaupt nicht daran, dass die grösste Schwierigkeit und auch die wichtigste Aufgabe aller solcher Tätigkeit für die Hebung der Volkskunst darin beruht, dass das Volk selber die Kunst als ein Stück Leben empfinden muss. Solange Kunst in's Volk hineingetragen wird, dem Volke dargereicht als etwas Fertiges, als etwas von aussen Hineingebrachtes, solange muss die Kunst im Volksleben ein Fremdkörper bleiben. Die Kunst wird nur dann für das Volk fruchtbar werden, wenn sie als ein Stück des Volkslebens selber dasteht, wenn sie mit dem ganzen Dasein der Menschen auf's innigste verbunden ist, so dass die Lebensäusserungen und Lebensbetätigungen des Volkes mit der Kunst so eng verknüpft sind, dass das eine ohne das andere nicht mehr zu denken ist. Es ist zweifellos, dass dieser Zustand bei der Musik am allerehesten wieder zu erreichen ist. Noch leichter natürlich bei der Gebrauchskunst, insofern die Freude an der möglichst schönen Ausführung und Verzierung von Gebrauchsgegenständen jedem Menschen innewohnt. Man braucht also hierbei nur die überall vorhandene Lust gut anszunutzen, man braucht eigentlich nur in jenen Kreisen, die dem Volke stets massgebend sind, nach denen es hinschaut, um zu wissen, wie man es machen soll, mit dem guten Beispiel voranzugehen. Und man muss darüber hinaus alle jene noch vorhandenen Reste, in denen sich dieses Schmuckbedürfnis so äussert, dass das Volk selber den Schmuck anszuführen sucht — man muss also alle vorhandenen Reste selbsttätiger Bauernkunst und häuslicher Schmuckarbeit mit allen Kräften unterstützen.

Davon abgesehen gibt es aber im Leben eines jeden Menschen kein stärkeres künstlerisches Bedürfnis als das Verlangen nach Musik. Dieses hat für jeden Arbeiter oder Bauern, für Mann und Frau seine Zeit, es kommt unwiderstehlich zu gewissen Stunden und Zeiten hervor und äussert sich dann ganz elementar im Gesang, im Tanz, in dem Genuss an jeglicher dargebotenen Musik: Drehorgel, Ziehharmonika oder wie die Dinge alle heissen mögen. Latent ist dieses Verlangen nach Musik immer vorhanden, und es braucht nur leise angerührt zu werden, um zu erwachen. Unser Volk ist nicht musikarm geworden dadurch, dass es kein Verlangen nach Musik und keine Freude an der eigenen musikalischen Betätigung mehr hatte, sondern weil ihm alle gute Musik abhanden gekommen ist weil ihm tausende musikalischer Gelegenheiten, die es früher besessen hat, genommen worden sind, weil umgekehrt das ganze Leben nüchterner, unfreudiger, schwerer geworden ist. Ich kann auch hier nicht auf alle Einzelheiten hinweisen, nicht zeigen, wie fast alles, was es früher an Dorfmusik gegeben hat, weggeräumt worden ist, von der musikalisch ziemlich hochstehenden Stadtpfeiferei über den Postillon, hinunter bis zum Nachtwächter. Ich will auch nicht auf die Ursachen eingehen, die diese Entwicklung herbeigeführt haben. Kurz und gut, die Lage ist heute so, dass es an musikalischen Gelegenheiten fast gänzlich fehlt. Von dem abgesehen, was die Leute gelegentlich sich selber einmal singen, gibt es eigentlich nur die wenigen Tanzfestlichkeiten und die Drehorgel. Und diese Gelegenheiten geben heute nur noch schlechte Musik. Der Liederschatz unserer Landleute besteht heute zu $^{9}/_{10}$ aus wertloser Ware, die auf verschiedenen Wegen zusammengetragen worden ist, sich im ganzen aber als das modische Gassenhauerrepertoire der Grossstädte darstellt. Zu diesen Gassenhauern rechne ich auch die regelmässig auftauchenden sentimentalen Lieder, sogenannte Schlager der Saison. Was die Drehorgeln spielen, weiss jedermann. Die Tanzmusik ist ungefähr dieselbe wie die Gassenhauer, die ja fast immer Tanzrhythmus haben. Ich mache jährlich in monatelangem Landaufenthalt die Erfahrung, dass die Landleute und Bauernmädchen immer weniger gute Lieder wissen. Vielfach kennen sie noch die alten wertvollen Melodien, die Texte haben sie aber vergessen. Dass man auf dem Lande Instrumentalisten trifft, wie sie früher in jedem Dorfe vorhanden waren: Geiger, Klarinettisten, Flötenbläser und dergleichen, wird immer seltener. Es ist ja auch kaum mehr Gelegenheit dazu vorhanden, die Anregung dafür fehlt; die paar Musikanten, die man für die gelegentliche Tanzmusik braucht, verschreibt sich der Herr Wirt aus der nächsten Stadt, oder aber es haben sich überall die Bläservereinigungen gebildet, die ja an sich eine ganz hübsche Erscheinung sind, in Wirklichkeit aber fast garnichts zur Verbreitung musikalischer Kultur beitragen, weil in dieser Bläservereinigung eigentlich immer

nur zwei oder drei Instrumente etwas wirklich Selbständiges zu tun haben, und die Mehrzahl der Blasinstrumente für eine persönliche häusliche Musikübung der betreffenden Spieler ungeeignet sind.

(Fortsetzung folgt.)

Fortbildungs- und Ferien-Kurse.

Von

Anna Morsch.

Die vom Musikpädagogischen Verband im vorigen Jahre dem Ministerium eingereichte „Petition“ um einzuführende Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges enthielt u. a. die Bitte, Fortbildungskurse für schon amtierende Lehrer einzurichten, mit der Begründung, dass sich durch solche Kurse — da die von ihm geforderte tiefgreifende Umgestaltung des Gesangunterrichts an den Seminaren sich nicht sofort vollziehen kann — in der Zwischenzeit schon eine progressive Besserung anbahnen liesse. — Bei diesem Punkt der Petition haben die Reformen nun auch bereits eingesetzt, wie schon der Artikel in der vorigen Nummer des „Kl.-L.“ berichtete und wie mir heut noch Gelegenheit wird, weiteres zu veröffentlichen.

Der gleiche Gedanke leitete den Musikpädagogischen Verband bei der Aufstellung seines Reformprogramms für den Musiklehrerstand im allgemeinen. Auch hier wurden einschneidende Umgestaltungen in's Auge gefasst und auch sofort, da der Verband auf diesem Gebiet von keiner Behörde abhängig ist, in Angriff genommen. Die Reorganisation der Musiklehrerseminare vollzieht sich schneller, wie erwartet, in verschiedenen Städten des deutschen Reiches, und die Notwendigkeit des vertieften Studiums mit abschliessender Prüfung vor berufenem Kolleg wird von den angehenden jungen Lehrkräften bereitwilligst anerkannt. Aber auch diese Reform schafft ein Interregnum, welches für die bereits tätigen jüngeren Lehrkräfte nicht ohne eine gewisse Gefahr ist — sie sehen sich in Gedanken von der jetzt studierenden Generation in einigen Jahren überholt! — Nun darf zwar bei einer so wichtigen Frage, wie die Gesamthebung des Standes das ev. zeitlich geschädigte Interesse des einzelnen nicht in Frage kommen —, fortschreitende Kultur, wenn sie sich neue Gebiete erobert, gleicht der politischen Annexion —, dennoch kann auch hier durch die Einrichtung von Ferien- und Fortbildungskursen den Nachstrebenden der ausgleichende Weg gezeigt und geebnet werden. Dass diese Ideen auch bereits erkannt und in die Tat umgesetzt wurden, ist eine hocherfreuende Errungenschaft, ich fasse nachfolgend die Berichte zusammen, die mir über einige, bereits bestehende Einrichtungen zugegangen sind.

Das Konservatorium der Musik zu Braunschweig, Direktor Erich Wegmann, hat für den speziellen Zweck, den ich eben streifte, Sonderkurse für Musik-Lehrer und -Lehrerinnen eingerichtet, die mit Ausnahme des Juli jeden Monat stattfinden, somit also von 4wöchentlicher Dauer sind. Sie umfassen die Praxis und die Musikwissenschaften, in ersterer Tonbildung, rhythmische Studien, Motivlehre, Analyse, praktische Anleitung zum Unterrichten, in letzterer Diktat und Gehörbildung, Formenlehre, Analyse, Aesthetik, Anatomie der Hand, des Armes, Beschreibung des Stimmorgans, der Atmungsorgane, Akustik, Pädagogik, Methodik. Für den praktischen Kurs sind 12 Klavierstunden vorgesehen, in denen die Anwendung des individuellen Tons und die Motivgliederung und in weiteren 12 Methodikstunden die Bildung des individuellen Tons, Handausbildung u. s. w, gelehrt werden. Daneben hospitieren die Teilnehmer in allen Klassen des Konservatoriums, können die Anwendung der individuellen Klaviertechnik bei den verschiedenen Individualitäten beobachten und lernen durch das Ineinandergreifen der Stunden einen Weg kennen, der ihnen die feste Grundlage zu eigenem, bewusstem Weiterstudium liefert. In der wissenschaftlichen Abteilung sind für das Musikdiktat und die Gehörbildung 12 Stunden angesetzt, in denen von den einfachsten Rhythmen und Intervallen zu zusammengesetzten Taktarten, punktierten Rhythmen, Synkopen u. s. w., sowie über leichte chromatische Noten zur wirklichen Chromatik fortgeschritten wird. Das Diktat gibt zugleich die Anleitung zum Transponieren. Die Formenlehre (synthetisch — 12 Stunden) entwickelt alle Formen rein wissenschaftlich, während die Analyse, verbunden mit Motivlehre (12 Stunden), die in der synthetischen Formenlehre gewonnenen Kenntnisse praktisch anwendet, und die Werke unserer grossen Meister von Bach bis Brahms gliedert. In der Aesthetik (8 Stunden) kommt zur Besprechung: Das Wesen des Tones, die Tonhöhenqualitäten, die spezialisierten Wirkungsmittel des Tones und ihre Beziehungen zum Rhythmus, die Klangfarbe und der Rhythmus als charakteristische Merkmale des Stiles, das Wesen der Verzierungen u. s. w. Für die Akustik, welche die wesentlichen Elemente der musikalischen Akustik behandelt, sind 4 Stunden vorgesehen, für die Pädagogik — Psychologie und Logik — 8 Stunden. — Der praktische Kursus erstreckt sich auch auf Sänger und Violinspieler.

Die vorstehend skizzierten Kurse haben sich

seit 2 Jahren in aufsteigender Linie entwickelt. Sie begannen mit dem praktischen Teil, ergaben aber bald, dass den hilfesuchenden Lehrern und Lehrerinnen die grundlegenden wissenschaftlichen Seiten der Lehre fast gänzlich fehlten und somit naturgemäss jede selbständige Weiterentwicklung ausgeschlossen blieb. So wuchsen die rein wissenschaftlichen Kurse aus der Praxis heraus bis zu dem heutigen, oben skizzierten Lehrplan. Da viele Lehrer und Lehrerinnen durch Zeit und Verhältnisse gebunden sind, so hat Herr Direktor Wegmann auch Kurse von 14 Tagen eingerichtet, die selbstverständlich den oben angedeuteten Stoff nicht erschöpfen können, er konstatiert aber mit freudiger Genugtuung, dass verschiedene Lehrerinnen die 14tägigen Kurse schon mehrmals besucht haben.

Es bedarf wohl keines Kommentars, dass Kurse, wie die oben zitierten, von unberechenbarem Nutzen sind; hier wird in 4 Wochen ein Stoffgebiet durchsprochen und bearbeitet, das den jungen Lehrkräften viele neue Perspektiven öffnet und ihnen bei eigener Vertiefung, ihren Beruf in ganz anderer Beleuchtung zeigt.

Eine weitere Gelegenheit für Lehrer und Lehrerinnen zur Vervollkommnung ihrer Kenntnisse bieten die alljährlich Anfang August in Jena stattfindenden „Ferienkurse“ an der Universität. Sie müssen den Musikern noch wenig bekannt sein —, ihr geringer Prozentsatz unter der grossen Zahl der Teilnehmer beweist es —, ich benutze daher die Gelegenheit, hier darauf hinzuweisen. Unter dem reichen, umfassenden Wissensgebiet — es wurden in diesem Jahre z. B. 36 Kurse von 34 Dozenten abgehalten — findet der Musiker und speziell der Musiklehrer eine Fülle anregenden Stoffes für seinen Beruf und Material zu fernerem eigenen Studium. Besonders reich ist jedesmal die Pädagogik und die ihr verwandten Wissenschaften vertreten. Ich greife zur besseren Anschaulichkeit einige heraus. Privatdozent Dr. Mangold las über „Physiologie der Sinnesorgane (12 Vorlesungen): Das Sehorgan (die Erregung der Netzhaut und ihre funktionellen Veränderungen, Farbenempfindungen pp.), das Hörorgan (Töne und Geräusche, die Schalleitung im Ohr, Vokale und Konsonanten, die Erregung der Gehörnerven, die Klanganalyse im Labyrinth, das Cortische Organ in der Schnecke, die Theorie der Gehörsempfindung), das Geruchs- und Geschmacksorgan, die Sinnesorgane der Haut (Temperatur — Drucksinn, Schmerz), Organempfindungen u. s. w. Prof. Dr. Berger: „Physiologische Psychologie (12 Vorlesungen): Rationelle und empirische Psychologie. Anschauungen über das Verhältnis von Leib und Seele. Lokalisation der geistigen Vorgänge. Verhältnis von Reiz und Empfindung. Weber'sches und Fechner'sches Gesetz. Die Lehre von den Gefühlsvorgängen. Die Willenserscheinungen u. s. w. Prof. Dr. Auerbach: „Die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik“ (12 Vorlesungen): Der Gegensatz zwischen Schall, Geräusch und Ton. Das Hören mit dem leiblichen und geistigen Ohr. Die Tonhöhe und ihre Grenzen. Die Tonleiter und ihre Ausgestaltung zu verschiedenen Zeiten; reine und temperierte Stimmung, Konsonanz und Dissonanz Schwebungen und Obertöne. Die Tonstärke, ihre Ursachen und Wirkungen. Die Klangfarbe und die musikalischen Instrumente. Die Musik in der Natur u. s. w. Die Vorträge waren begleitet von ebenso lichtvollen wie klaren Vorführungen der Schallwellen, der Unterschiede der Schwingungen der gestrichenen und gezupften Saite, der mathematischen Unterschiede zwischen der reinen und der temperierten Stimmung an der Hand akustischer und optischer Demonstrationen. Auch der erste Vortragszyklus brachte durch die begleitenden Vorführungen vollste Klarheit über das so komplizierte Innere des Gehörorgans.

Diese kurzen Hindeutungen aus dem Inhalt einiger der Jenaer Kurse dürften zu der Erkenntnis genügen, wie viel Wissens- und Lernenswertes sie dem Musiklehrer bieten, welche Sicherheit und Freudigkeit er durch sie in seinem Beruf durch die vertiefte Anschauung gewinnen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Brandenburgische Konservatorium, Berlin — Direktor Bruno Kittel — kann in seinem soeben erschienenen Jahresbericht über eine rege Arbeitszeit referieren. Das Konservatorium legt den Schwerpunkt auf die Ensemblemusik, seine Orchester-, Chor- und Opernschule hatte Gelegenheit, ihre Kräfte an grossen Aufgaben zu erproben, es führte u. a. Beethoven's „9. Sinfonie“ und die „Cavalleria rusticana“ von Mascagni nur mit den Kräften der Anstalt auf. Der Besuch des Konservatoriums ist ausserordentlich gestiegen, so dass die alten Räume nicht mehr ausreichten, es siedelte daher im vorigen Herbst nach der Friedrichstrasse 8 über, wo ihm, neben schönen grossen Studienzimmern, auch ein kleiner Konzertsaal zur Verfügung steht. Es fanden 4 Matineen, eine davon Mozart gewidmet, statt, 2 Volks- und 3 andere Konzerte, 3 Konzerte in Filehne, 1 Konzert für die Wagner-Vereine, während der Chor in 2 Konzerten der Wagner-Vereine mitwirkte.

Ferner 3 Aufführungen der jüngeren Schüler und eine grosse Reihe von Vorspielabenden im Konservatorium. Die musikwissenschaftlichen Klassen, Theorie, Musikgeschichte (39 Vorlesungen von Dr. Paul Ertel) waren sehr zahlreich besucht, ebenso das Seminar, welches von Herrn Richard Francke geleitet wird.

Das Heidingsfeld'sche Konservatorium für Musik zu Danzig (Direktor L. Heidingsfeld) war im abgelaufenen Jahre von 254 Schülern besucht, von denen 45 auf die Zweiganstalt Zoppot entfielen. Das nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtete Seminar besuchen 14 Schülerinnen, die erste Reifeprüfung wird im Herbst 1908 stattfinden. Die seminaristische Ausbildung wird sich vom 1. Oktober d. J. ab auch auf das Violinfach ausdehnen, in Herrn Alfred Thiemann ist dafür eine ausgezeichnete Lehrkraft gewonnen. Im Laufe des Jahres fanden 17 öffentliche Vortragsabende für die jüngeren und die vorgeschritteneren Eleven statt.

Unter den zahlreichen Vorlesungen der „Freien Hochschule Berlin" (Herbstquartal) befinden sich eine Anzahl, die auch für den Musiker von Interesse sind. Es lesen: Dr. R. Hohenemser „Ein Gang durch die Musikdramen Richard Wagner's" (mit Gesang und Klaviervorträgen); Dr. Gustav Manz „Geschichte der Schauspielkunst und des Bühnenwesens in Deutschland"; Friedrich Moest „Die Kunst des Vortrages"; Kapellmeister Willy Starck „Die Entwicklung des Musikdramas seit Richard Wagner"; Dr. phil. Olga Stieglitz „Die grossen Dramatiker Skandinaviens".

Vermischte Nachrichten.

Professor Robert Radecke, der langjährige Direktor des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, ist bei seinem Scheiden aus dem Amte vom Kaiser durch die Verleihung des Roten Adlerordens zweiter Klasse mit Eichenlaub ausgezeichnet worden.

Der Königl. Domsänger Georg Rolle wurde als Gesanglehrer an das Königl. akademische Institut für Kirchenmusik an Stelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Theodor Krause berufen.

Die 6 Abonnementskonzerte des Waldemar Meyer-Quartetts finden an folgenden Dienstagen in der Singakademie statt: 15. Oktober, 26. November, 10. Dezember, 7. Januar, 18. Februar und 24. März. Ihre Mitwirkung in diesen Konzerten haben zugesagt: Paul Weingarten, Conrad Ansorge, Marie Geselschap, Emma Koch (Klavier) und die Sopranistin Klara Erler.

Professor Bernhard Dessau (Viol.) wird mit Alfred Reisenauer (Klav.) an drei Abenden im Bechsteinsaal die sämtlichen Violin-Sonaten von Beethoven spielen.

In der Zionskirche, hier, veranstaltet der Organist Arnold Dreyer unter Mitwirkung des Zionskirchenchors und solistischer Kräfte monatlich ein Orgelkonzert bei freiem Eintritt. Die nächsten Konzerte finden an folgenden Tagen statt: 17. Oktober, 14. November, 12. Dezember. Anfang abends $7^1/_2$ Uhr.

Eugen d'Albert wird, wie verlautet, in diesem Winter nicht pianistisch tätig sein und hat alle Engagements-Anträge des In- und Auslandes abgewiesen, da der Künstler durch die Aufführungen seiner Opern in Anspruch genommen ist.

Prof. Heinrich Zöllner folgt einem Rufe als erster Kapellmeister der vlämischen Oper in Antwerpen; er hat infolgedessen seinen Vertrag mit dem Stern'schen Konservatorium in Berlin wieder gelöst.

Die neu gegründete „Gesellschaft der Musikfreunde zu Berlin", Dirigent Oscar Fried, plant für die kommende Wintersaison folgende Aufführungen: 4 Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester, Hauptwerke: J. N. Nikodé „Gloria", ein Sturm- und Sonnenlied, Beethoven „9. Sinfonie", Berlioz „Symphonie Fantastique", Jean Sibelius „Dritte Symphonie"; 3 Kammermusikabende unter Mitwirkung des Brüsseler Streichquartetts und der Deutschen Vereinigung für alte Musik; 3 Tondichterabende: Hugo Wolf, Italienischer Abend und Franz Schubert, endlich ein „Walzer-Kostümfest". Die Aufführungen finden in der Philharmonie, im Blüthnersaal und im Choralionsaal statt.

Agathe Backer-Gröndahl, die norwegische Pianistin und Komponistin, ist im Alter von 60 Jahren in Christiania gestorben. Eine Schülerin von Winter-Hjelm und Kjerulf studierte sie später noch in Deutschland bei Th. Kullak und H. von Bülow. Wir verdanken ihr eine Reihe, auch bei uns hochgeschätzter Kompositionen, Lieder, feinsinnige Klavierstücke und instruktive Werke.

Die früher hochgeschätzte und berühmte Pianistin Wilhelmine Clauss-Szarvady ist in Paris, 73 Jahre alt, gestorben. Sie war eine Schülerin von Josef Proksch in Prag und lebte nach grösseren Konzertreisen seit 1852 beständig in Paris, wo sie sich besonders durch die Pflege deutscher klassischer Klaviermusik grosse Verdienste erworben hat.

Eine Gedächtnisfeier für Joseph Joachim veranstaltete das Philharmonische Orchester unter der Leitung Dr. Ernst Kunwalds in Scheveningen. Das Programm enthielt im ersten Teil zwei Werke des verstorbenen Meisters, nämlich die „Hamlet-Ouverture" und den ersten Satz aus dem „Ungarischen Konzert", welches Herr Konzert-

meister Gesterkamp, ein Schüler Joachims, spielte. Den zweiten Teil füllte Beethovens „Eroica".

Der Pianist Richard Burmeister, der während der Sommermonate „Meisterklassen" für Klavier in Wilhelmshöhe bei Cassel leitete, veranstaltete am 4. September daselbst einen „Chopin-Abend". Neu in demselben war der Vortrag von Chopin's „Violoncello Sonate" op. 65 in G-moll, welche der Veranstalter für Violine und Klavier bearbeitet hat. Ferner 5 Dichtungen von Kornel Ujejski über Kompositionen von Chopin, die R. Burmeister für melodramatischen Vortrag eingerichtet hat. Mitwirkende bei dem Konzert waren, ausser dem Konzertgeber, Frl. Alma Rudloff, Frl. Elsa von Blanckensee, Frl. Jeanne Rowan und Frl. Elsa Henke.

Als Leiter des Riedel-Vereins zu Leipzig ist an Dr. G. Göhler's Stelle Josef Pembaur, Pianist und Lehrer am Königl. Konservatorium, berufen. Josef Pembaur ist der Sohn des bekannten Komponisten und Universitätsmusikdirektors J. Pembaur in Innsbruck. Er studierte in München und trat 1897 als Lehrer des Klavierspiels in das Lehrerkolleg der dortigen Königl. Akademie der Tonkunst ein. Nach vierjähriger Lehrtätigkeit wandte sich Pembaur nach Leipzig, um seine künstlerische Ausbildung bei Alfred Reisenauer zu vollenden. Seit 1902 wirkt der Künstler am Kgl. Konservatorium als Pianofortelehrer.

Der bisherige Direktor des Salzburger Mozarteum's Hummel tritt in den Ruhestand; zu seinem Nachfolger ist der Komponist Joseph Reiter berufen.

Auguste v. Weber-Spohr, die rheinische Gesangsmeisterin, blickt in diesem Jahre auf eine 25jährige erfolgreiche Künstler-Laufbahn zurück. Nach Beendigung ihres Studiums bei Mathilde Marchesi begann sie ihre Laufbahn an der Kroll'schen Oper in Berlin, ging von da in erstem Fach an die grosse deutsche Oper in Rotterdam, Amsterdam, Breslau, Riga usw. und gründete im Jahre 1893 in Köln eine Schule des bel canto, aus der eine Reihe Künstler und Künstlerinnen hervorgegangen sind, die mit Erfolg im Konzertsaal und auf der Bühne wirken. Aus Anlass des Gedenktages fand am 9. September ein Festkonzert statt, in dem eine Anzahl jetziger und früherer Schülerinnen und Schüler mitwirkten.

Am 17. September starb in Wien der Komponist Ignaz Brüll an den Folgen eines längeren schweren Leidens. Er stand im 61. Lebensjahre und war zu Prossnitz in Mähren am 7. November 1846 geboren. Seine musikalischen Studien betrieb er in Wien unter den Professoren Epstein und Dessoff, trat zunächst als Pianist in die Oeffentlichkeit und wirkte nach erfolgreichen Konzertreisen längere Jahre als Lehrer in Wien. Entscheidend für seine weitere Lebensarbeit wurde der grosse Erfolg, den er mit seiner reizenden Spieloper „Das goldene Kreuz" errang; das Werk eroberte sich die gesamten deutschen Bühnen und fand auch im Ausland freundliche Aufnahme. Brüll widmete sich seitdem ganz der Komposition; von seinen folgenden Opern: „Der Landfriede" (nach dem Bauernfeld'schen Schauspiel) 1876, „Bianca" 1879, „Königin Mariette" 1882, „Das steinerne Herz" 1888, „Gringoire" (nach Banville) 1892, „Schach dem König" (nach Schauffert) 1893, „Gloria" 1896, „Der Husar" 1898, hat allerdings keine den durchschlagenden Erfolg des Goldenen Kreuzes wieder erreicht.

Am 22. September waren 100 Jahre seit der Geburt eines der grundlegenden Meister für die Technik des Klavierspiels verflossen. Julius Knorr, ein Leipziger Kind, der dort zuerst Philologie studierte, sich dann der Musik widmete, hatte als Pianist und Lehrer bedeutende Erfolge — er war der erste, der Chopin'sche Werke öffentlich spielte —, erwarb sich das dauernde Gedenken jedoch durch seine zahlreichen pädagogischen Schriften. Neben seiner grossen „Pianoforteschule in 184 Uebungen" und „Die Pianoforteschule der neuesten Zeit" erregten besonders seine „Materialien zur Fingertechnik" Aufsehen; Knorr betrat damit eine neue Bahn, indem er als erster „technische Vorübungen" als Grundlage des Klavierstudiums hinstellte. Wir besitzen von ihm ausserdem einen „Führer auf dem Felde der Klavierunterrichtsliteratur", ein „Verzeichnis der hauptsächlichsten Musikkunstwörter" und viele andere Studienwerke für das Klavier. Julius Knorr's Name ist noch durch seine Verknüpfung mit Robert Schumann unvergessen, er gehört zu den Begründern der „Neuen Zeitschrift für Musik" und redigierte den 1. Jahrgang. Sein Tod erfolgte am 17. Juni 1861 zu Leipzig.

Der Wettbewerb um den Preis der „Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung" für Tonkünstler wird mit Ermächtigung des Stiftungskuratoriums für das Jahr 1908 nochmals ausgeschrieben, nachdem die erste Ausschreibung ohne Erfolg blieb.

Der neue Konzertraum im Vatikan zu Rom, dessen Bau auf Anordnung des Papstes vor Jahresfrist begonnen wurde, sieht in nächster Zeit seiner Fertigstellung entgegen. Der Saal, der grösste in Rom, umfasst 35 Quadratmeter und ist nunmehr um ein Podium von ungefähr 150 Quadratmetern vergrössert. Er soll im nächsten Winter mit Konzerten unter Maestro Perosis Leitung eingeweiht werden.

Die Vorarbeiten für die im Dezember d. J. in den Gartenbausälen in Wien stattfindende „Musik- und Theater-Ausstellung" sind bereits soweit gediehen, dass in den letzten Wochen die ausführlichen Prospekte mit dem Ausstellungsplan zur Versendung gelangen konnten, auf welche auch schon zahlreiche Anmeldungen heimischer wie auch weltberühmter ausländischer Industrien erfolgten. Somit verspricht, aller Voraussicht nach, die diesjährige Musik- und Theater-Ausstellung sich zu einer reichbeschickten Exposition zu gestalten, in

deren Mittelpunkt eine Reihe hochinteressanter technischer Errungenschaften auf dem Gebiete des modernen Musik- und Theaterwesens stehen werden. Die Gratisversendungen von Prospekten sowie die Erteilung aller Auskünfte erfolgt durch das Komitee der Musik- und Theater-Ausstellung, Wien, I. Weihburggasse 26.

Bücher und Musikalien.

Hans Harthan, op. 81. Six Morceaux pour Piano.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Wir sind dem Komponisten schon wiederholt auf dem Gebiet der Jugendliteratur begegnet und was er bot, konnte stets sympathisch begrüsst werden. So auch heut. Seine 6, zum grossen Teil in Tanzformen geschriebenen Stückchen — Barcarolle, Valse de la poupée, Menuet, Berceuse, Serénade, Gavotte — sind frisch und frohsinnig, von heiterer, leicht fliessender Melodik erfüllt und durch schlichte, aber fein gewählte Harmonik von einschmeichelndem Reiz. Diesen Vorzügen vereint sich ein gewandter Klaviersatz, so dass die Jugend die Stücke eignen sich für die Mittelstufen —, die Sachen mit Freudigkeit spielen werden. Sie seien angelegentlich empfohlen.

Arnold Krug, op. 123. „Rusticana", Ländliche Bilder.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Auch Arnold Krug, der früh Geschiedene, hat seine Kunst verschiedentlich in den Dienst der Jugend gestellt und immer mit glücklichem Griff. In der vorliegenden Sammlung, 9 Stücke in zwei Heften, führt er uns eine Reihe ländlicher Bilder vor, teils in der Widerspiegelung der Natur, teils im Leben und Treiben der Landbewohner. Zu ersteren zählen „Sonnige Landschaft", ein klangschönes Stück, „Am Wiesenbach", sehr ansprechend mit seiner weich fliessenden Melodie, und das sinnigpoetische „Beim Blumenpflücken". Lustig, ja übermütig geht's in den beiden Stücken, „Bauernhochzeit" und „Auf dem Jahrmarkt" zu, da schwingt sich die Jugend zu kecken Rhythmen im Tanz, und in bunten Bildern zum Getöse der Dorfmusik zieht das Jahrmarktsgetriebe an uns vorüber. Mit ruhigem Ausklang „Abends" schliesst das Werk, das als gute, instruktive und geschmackbildende Vortragsliteratur warm empfohlen werden kann.

Emil Krause: Anleitung zum Studium der Musikgeschichte beim Unterricht.

Selbstverlag, Hamburg.

In der Vorrede seines Werkes spricht der in der Musikwelt rühmlichst bekannte Hamburger Professor seine Ansichten über Wert und Bedeutung des musikgeschichtlichen Studiums aus und gibt zugleich die Anleitung, in welcher Weise der Schüler schon von früher Jugend an in dasselbe einzuführen ist. Die Vorbereitung sei praktischer Natur, nach Anleitung des Lehrers beschäftige er sich an der Hand eines Lexikons zunächst mit einigen Komponisten, die seiner begrenzten Kenntnis nahe liegen, er beginne z. B. mit dem klassischen Triumvirat Haydn, Mozart, Beethoven und knüpfe an diesen Mittelpunkt die früheren und die späteren Meister an. Dann folge allmählig das Studium der einzelnen Zweige, Oratorium, Oper, Symphonie u. s. w., um, wenn derart ein Gesamtbild gewonnen, nun zu gründlichem Studium der Musikgeschichte überzugehen. Zu solcher vorbereitenden Anleitung hat Emil Krause sein Werk in katalogischer Fassung entworfen. Was es vor anderen ähnlicher Gattung auszeichnet, ist die sehr geschickte Gruppierung des Stoffes nach Stilarten. Nach der ersten, mehr chronologisch aufgeführten Entwicklung der Musik bis zum 14. und 15. Jahrhundert folgen Abschnitte, wie: Passion, Oratorium, Oper, Instrumentalmusik, Lied; für jede dieser Abteilungen wieder Unterabteilungen, wie: Violinkomposition und Violinspiel, ebensolche für Klavier, Orgel, Cello u. s. w.; für das Lied sind Unterabteilungen als geistliches, weltliches, begleitetes, a cappella u. s. w. vorgesehen. Auch die im Anhang A und B zusammengestellten Vertreter anderer Instrumente und bemerkenswerten Bühnen- und Konzertsänger dürften von grossem Interesse sein. Das kleine Buch präsentiert sich somit als ein vorzügliches, leicht orientierendes Nachschlagewerk, das der Beachtung warm zu empfehlen ist.

Ludwig Schytte, op. 141. Sechs Klavierstücke.
— — op. 144. „Waldbilder" 4 Klavierstücke für die Jugend.

D. Rahter, Leipzig.

Das erstgenannte Werk darf dem Genre der feineren Salonliteratur zugezählt werden. Es erfordert Spieler, die bereits über eine flüssige Technik und geschickten Vortrag verfügen, um den kleinen Pikanterien des Inhalts gerecht zu werden. Mit einer originellen „Cachucha" spanischer Tanz, beginnt das Heft, die folgenden „Harfenklänge" und „Rêve orientale" bedürfen feinen Vortrags, um das etwas reichlich Salonmässige zu decken; dagegen besitzt „Aubade Provençale" eine interessante Physiognomie und der Schlusssatz „Valse-Rêverie" darf bei flottem Vortrag der Wirkung sicher sein — In op. 144 zeigt sich Schytte wieder als Freund der Jugend in seiner bekannten Liebenswürdigkeit. Unter den

vier allerliebsten Stücken „Kuckuck im Walde", „Das verzauberte Prinzesschen", „Springtanz", „Auf dem Zweirade", möchten wir dem zweiten, dem „Verzauberten Prinzesschen" die Krone zuerkennen; in ihm steckt echter Märchenzauber, der die Jugend entzücken wird. Aber auch die übrigen Stücke haben jedes ihren besonderen Reiz, das erste mit seinen frohen Jagdhornklängen und den neckenden Kuckucksrufen, der drollige „Springtanz" und das letzte lebhafte, auf beschwingten Sechzehnteln vorübereilende „Auf dem Zweirad". Auf das hübsche, sehr wertvolle Unterrichtswerk sei hiermit eindringlich aufmerksam gemacht.

Anna Morsch.

Fer. Busoni. Zwei Kadenzen zum Klavierkonzert in D-moll von W. A. Mozart (Werk 466).

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es wird immer interessant sein, einen so bedeutenden Pianisten und Künstler wie Ferruccio Busoni über Mozart's Themata phantasieren zu hören. Die hier vorliegenden Kadenzen zu den beiden Ecksätzen des bekannten, vielleicht auch zugleich des bedeutendsten Klavierkonzerts in D-moll von Mozart erbringen den Beweis, dass sich zuweilen über schon Gesagtes doch immer noch etwas Wichtiges und auch Erfreuliches sagen lässt. Busoni besitzt in nicht geringem Masse jenes feine und intuitive Gefühl für Stil, mittelst dessen er sich anscheinend ganz mühelos seinem grossen Vorgänger anpasst, wodurch er es zugleich dem Zuhörer ermöglicht, im Empfindungskreise von Werk, Zeit und Stimmung zu verweilen. Entfalten beide Kadenzen somit einen tiefen, dem Wert nach sehr hoch zu veranschlagenden musikalischen Fonds, so geben sie doch andernteils auch, dem partiellen Sinn der Kadenz überhaupt entsprechend, dem Vortragenden hinreichend Gelegenheit, sein technisches Können in vorteilhafteste Beleuchtung zu rücken. Man wird nicht umhin können, Busoni's Kadenzen zu den besten unter den zahlreichen zu rechnen, die zu Mozart's Klavierkonzerten schon bis heute erschienen sind.

Émile Desportes: Danses d'Autrefois pour Piano. Méditation pour Violon.

B. Boudanez, Paris.

Mit besonderem Nachahmungsvermögen begabt, hat sich Émile Desportes in den Geist der Zeiten zurückversetzt und tiefe Einblicke in der Urväter musikalischen Hausrat getan. Seine hier angezeigten Vier Tänze sind zwar altertümlich, aber doch lebensfrisch und von echter Fröhlichkeit beseelt. Ihrem so wohlgetroffenen archaistischen Wesen haftet merkwürdige Ehrbarkeit an, die beinahe sich in Steifheit umwandelt, zum Teil befremdet, zum Teil sympathisch berührt. Die den Reigen eröffnende „Forlane" ist ein flottes, melodisch sehr annehmliches Stück von intimer Klangwirkung, das (G-moll) „Menuett" mit seinem lyrisch angehauchten Trio (Es-dur) ein echtes, unverfälschtes Rokokostückchen und das „Pastorale" mit den absichtlich so gar einfach gehaltenen Harmonien ein fein konturiertes, in den zartesten Tonfarben ausgeführtes Stimmungsbild. Die graziöse, heiter bewegte, nur im (D-moll) Trio etwas sentimentale Empfindungen zur Schau tragende „Gavotte" macht den Beschluss dieser allerliebsten Tanzsuite, die ich allen Liebhabern älterer Musikübung aufs angelegentlichste empfehlen kann. Desportes schreibt einen reinen und wahrhaften Klaviersatz; seine Stücke sind leicht und vortrefflich spielbar, so dass sie schon beizeiten auch im Unterrichtsplan Verwendung finden können. Die Meditation für Violine mit Klavier- (oder Orgel-) Begleitung ist ein in einfach und klar übersichtlichen melodischen Linien gehaltenes, gut wirkendes Vortragsstück von ernsthaftem und pathetischem Charakter, das grossen und gesunden Ton verlangt und recht wohl geschaffen ist, auch höher gestellten Anforderungen vollkommen Genüge zu leisten. Wie die alten Tänze, so kann auch dieses dankbare Stück von Desportes schon von Spielern mittlerer Technik ohne Gefahr in Angriff genommen werden.

Johann Sebastian Bach: Das wohltemperierte Klavier. Teil II. — Zwei- und dreistimmige Inventionen. Herausgegeben von Eugen d'Albert.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfl., Stuttgart.

Wie bereits früher in seiner Ausgabe des ersten Teils von Johann Sebastian Bach's „Wohltemperiertem Klavier" hat Eugen d'Albert auch in dem nun erschienenen folgenden Bande des epochalen Werks wie auch in den „zwei- und dreistimmigen Inventionen" grösstmögliche Oekonomie in der Anwendung von Tempo- und Vortragsbezeichnungen vorwalten lassen. Es ist dies nur zu billigen. Denn Sebastian Bach als einer der subjektivst empfindenden Künstler aller Zeiten und Nationen lässt stets eine durchaus freie, von vielen anderen unter Umständen total abweichende Auffassung zu und die andererseits oft so beliebte Anhäufung von Hinweisen und Anmerkungen kommt unter gewissen Umständen einer Beengung und nicht stets zu verstehenden Bevormundung des Vortragenden gleich. Zudem bin ich entschieden der Ansicht, wer sich an Bach'sche Klaviermusik heranwagt, müsse mit so viel musikalischem Wesen von der Natur ausgestattet sein, dass er eines gar zu sehr angehäuften instruktiven Beiwerks gar wohl entraten könne. Auch darin ist dem Herausgeber ohne Weiteres beizupflichten, dass er „einige Schnörkel", will sagen Ornamente aus- und unbeachtet liess, weil „unsere heutigen Klaviere dieser Verschönerungen des Tons nicht bedürfen." In aller Kürze, aber zugleich mit aller nur wünschenswerten Bestimmt-

heit hat dagegen d'Albert, vorzugsweise in den Inventionen, mittelst einiger Bemerknngen den Spieler auf den Charakter, bez. den tonpoetischen Inhalt hingewiesen. Ich glaube kaum zu viel mit der Behauptung zu wagen, dass der Spieler unter d'Alberts Anleitung hinsichtlich Auffassnng Bach'scher Kunst vielleicht am ehesten dahin gelangen wird, diese Werke so kraftvoll, gross-zügig und jeglicher fälschlich modernisierenden Zntat bar zn spielen, wie der Herausgeber selbst dies so oft schon uns an seinem herrlichen Beispiel gezeigt hat.

Viktor Fülbier: Klavierstudie nach einem Walzer von Fr. Chopin (op. 64, No. 1) für Pianoforte.

A. Kothe, Tarnowitz.

Die Terzenstudie, welche Viktor Fülbier über den Chopin'schen Des-dur-Walzer schrieb, ist ein sehr brauchbares und geschickt gesetztes Uebnngsstück. Sie erreicht andere Vorgänger wie Rosenthal etc. zwar nicht völlig, ist aber als Studienmaterial für so difficile Aufgaben doch recht willkommen. Je geschmackvoller technische Probleme eingekleidet werden, desto lieber wird man ihre Lösung zn unternehmen versuchen.

Algernon H. Lindo: Etude (A-moll) für Pianoforte.

Bosworth & Co., Leipzig.

Eine sehr brauchbare Studie, der wohl Czerny's Etüde in B-dur (op. 299, No. 13) zum Vorbild diente. Jedenfalls wird sie gleich der des grossen Etüdenmeisters gute Dienste tun.

Eugen Segnitz.

E. Jaques-Dalcroze: Wanderlieder im Volkston. 3 Hefte. I. Patriotische Gesänge. II. Beim Marschieren. III. Kehrreime und Scherzlieder.

Sandoz, Jobin & Co, Neuchatel.

Ungleich interessanter und nach jeder Richtung hin gehaltvoller als viele der sogenannten „volkstümlichen" Lieder, erweisen sich die „Wanderlieder" von Jaques-Dalcroze, die sich den früher erschienenen und an dieser Stelle schon gewürdigten „Alpenliedern" (op. 41) auf das vorteilhafteste anreihen. Hier deckt sich technische Meisterschaft mit schöpferischer Erfindungskraft auf das glücklichste, und man erstaunt, wie der Komponist, der zugleich sein eigener Dichter ist, in diesen 61 Liedern, von denen kein einziges den Raum von zwei Oktavseiten überschreitet, durch melodische Frische und harmonische Feinheiten das Interesse bis zum Schluss wach zu erhalten weiss. Am originellsten ergeht sich seine Fantasie in den „Scherz- und Kehrreimen" die oft köstliche Laune und einen wahrhaft herzerfrischenden Humor atmen, während die „Soldatenlieder" mitunter durch ihren gekünstelten Taktwechsel die rhythmische Geschlossenheit verlieren und daher kaum als Marschgesänge, wofür sie doch ursprünglich gedacht, zu verwenden sind. Besonderes Lob verdient noch die gewandte Uebersetzung von Otto Neitzel, nur verstossen einige Betonungen wie z. B „Eindringling" oder „Waldvöglein" gegen den Geist der Sprache, so dass sich das deutsche Ohr unmöglich mit ihnen befreunden wird.

Arno Kleffel.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Band-Ausgaben für untere und obere Mittelstufen.

H. Germer. Album ausgewählter Vortragsstücke. Band 2. Pr M 2,—

Hug & Co., Leipzig.

B. Ottensen. Jugend-Album. Teil 2. Pr. M. 1,50

C. Becher, Breslau.

C. Kühner. Unterrichts-Album. Band 4. Pr. M. 1,50

H. Litolff. Braunschweig.

Schuberth's Jugendschatz. Band 2 Pr. M. 1,50

Fritz Schuberth Jr., Leipzig.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

IV. General-Versammlung

Sonnabend, 12. Oktober, abends 6 Uhr*)

W., Steglitzerstrasse 19.

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstandes.
2. Jahresbericht.
3. Kassenbericht.
4. Wahl zweier Kassenrevisoren für das nächste Geschäftsjahr.
5. Wahl des geschäftsführenden Vorstandes.
6. Wahl des künstlerischen Vorstandes.
7. Bericht über die Fortführung der Arbeiten.

I. A.:

Xaver Scharwenka,

I. Vorsitzender.

*) Zwingende Verhältnisse geboten die Verschiebung der General-Versammlung vom 5. auf den 12. Oktober.

Der **Tonkünstler-Verein zu Dresden** hat den Bericht über sein 53. Vereinsjahr versandt. Das Vorwort betont zunächst das erfolgte Gedenken

zweier Meister auf dem Gebiete der Kammermusik, des 50jährigen Todes Robert Schumann's und des 10jährigen Johannes Brahms'. Beider Gedächtnis wurde durch Aufführung ihrer besten Werke geehrt. Der Verein hatte den Verlust seines Ehrenmitgliedes Prof. Georg Schmole, der am 29. Juli v. J. verstarb, zu beklagen, ausserdem verlor er durch den Tod 6 ordentliche und 15 ausserordentliche Mitglieder. Sein Mitgliederbestand zählte im abgelaufenen Jahr 301 ordentliche Mitglieder, 450 ausserordentliche und 40 Ehrenmitglieder. An Versammlungen fanden ausser der General-Versammlung und den Sitzungen des Vorstandes 12 Uebungsabende und 4 Aufführungsabende statt. Zur ersten Aufführung gelangten 15 Werke, die den Komponisten Michael Haydn, Paul Juon, Schulz-Benthen, Th. Blumer, Hugo Kann, C. Saint-Saëns, G. Brucken Fock, A. Cossart, H. Dechend, Joh. Smith, R. Strauss und O. Urbach zugehörten. Ehrenpräsident des Vereins ist Geh. Hofrat Ernst v. Schuch, I. Vorsitzender Prof. Ferdinand Böckmann.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direction: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—3.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I. von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt**, Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69. Lektion 3,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss. Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1907.** **XXX. Jahrgang.**

Stilprinzipien für den Vortrag J. S. Bach'scher Klavierwerke

sowie für Klavierbearbeitungen seiner Orgel- und Orchesterwerke.

Von

Prof. Dr. Franz Marschner.

(Fortsetzung.)

Als ich nun mein Spiel des wohltemperierten Klaviers mit den Bezeichnungen der Ausgaben, die ich benutzte, verglich (was auf grosse Schwierigkeiten stiess, da ich den lebendigen Erguss und Fluss künstlerischen Empfindens und Ausdruckes immer wieder durch die Beobachtung und Reflexion zu hemmen Gefahr lief), entdeckte ich die Unmöglichkeit, jene Ausgaben als Darstellungen im Sinne des Meisters und seines Werkes als Verwirklichungen der in dem Tonwerk sich auslebenden Gesetzlichkeit anzuerkennen. Hunderte von Beispielen boten sich dar. Hier können selbstredend nur die auffallendsten vorgeführt und erörtert werden.

Wohlt. Kl., I. Teil (K. Czerny).

Präl. III (Cis-dur). Takt 31—37 wird durch die melod. Steigerung cresc. verlangt, Takt 77—82 decresc.

Fuge III. Takt 1 cresc., Takt 2 decresc. (und so überall beim Auftreten des Themas). Das cresc. Takt 7 falsch (Fällung), Takt 12 ist cresc., Takt 13 decresc. zu setzen. Cresc. Takt 16 falsch (w. o.). Takt 21 (Mitte) bis 22 muss crescendiert werden. (Das „*f*" Takt 28 falsch.) Takt 29 ist cresc., Takt 30 decresc. einzusetzen. Grosse Fällung Takt 31—34, 35 bis 37; das crescendo tritt nicht erst, wie bei Czerny, Takt 38, sondern schon 37 ein, macht Takt 39—41 (Mitte) dem decresc. Platz (*f* Takt 41 bei Czerny falsch). Takt 49 u. 50 Fällung, deshalb decresc. (wie 16—18 Mitte, unbeschadet der cresc. im einzelnen, soweit die Konturen kleine Steigerungen verlangen).

Präl. IV (cis-moll). Takt 1 bis Mitte cresc., 2. Hälfte decresc., ebenso Takt 3, 4. Takt 5 entfällt das cresc., dafür von Takt 5 Mitte bis Takt 8 (Anfang) decresc. Takt 12 fällt das *p* fort, von da bis Takt 13 (Mitte) cresc., die 2. Hälfte dieses Taktes decresc. Takt 20—22 (einschliessl. decresc.). Takt 35 entfällt *f*, dafür cresc. bis Takt 37 (Anf.). Takt 25 (Mitte)

bis 32 (Anf.) sind die Konturen der Oberstimme massgebend.

Fuge No. IV (cis-moll). Diese berühmteste Fuge des wohltemper. Klaviers ist durch die Nichtbeachtung des melodischen Stilprinzips von Czerny geradezu umgebracht worden. Die gewaltigen Schlusssteigerungen, der Gipfel des Ganzen im III. Teil — all dies ist in unglaublicher Weise ins Gegenteil verkehrt. — [Takt 1 *mf*, nicht *p*; vgl. das zum 1. Grundsatz Bemerkte]. Takt 18—19 (Mitte) decresc. (nicht cresc.!) Takt 19 (Mitte) bis 20 (Mitte) cresc. [Das Thema gipfelt auf der dritten Note!] Takt 20 (Mitte) bis 22 (Anf.) decr. Von da bis Takt 25 (Anf.) cresc. [Takt 22 „dim." falsch; ebenso Takt 25 das *p*]. Takt 25—27 (Anf.) decr., ebenso weiter bis Takt 29 (Mitte). Von da bis Takt 32 (Anf.) cresc.; 47—49 (Anf.) decr., 54—57 (Mitte) cr.; von da bis 60 (Anf.) decr.; von 60 (Mitte)—64 (Anf.) decr. Takt 65—70 cr. [Takt 67 „*p*" unrichtig]. Takt 74 (Mitte)—76 (Anf.) decr., 81 (Mitte)—82 (Anf.) cr. [nicht >]. [„*p*" Takt 82 unrichtig]. 84—88 (Mitte) decr. [„cr." Takt 85 unrichtig]. 90—92 (Mitte) cr.; von da bis Anfang 94 decr.; 94 (Anf.)—103 (Mitte) cr. bis zum *ff* [„dim."Takt 94 unrichtig]. Dann *f* (Ruhe, grosse Fläche!) bis Takt 106, von da noch einmal cresc. bis 109 (Mitte).

Präl. VII (Es dur) Takt 1 (*mf* statt *p*) schon das cresc. beginnend, nach Halbnoten absatzweise sich steigernd [nicht erst Takt 3 „cresc."]. Takt 4 (Mitte)—5 (Mitte) decr., ebenso 5 (Mitte)—9 (Anf.). Takt 9 (Anf. bis Mitte) cr., darauf bis 10 (Anf.) decr. [*mf*, nicht „*p*"]. Takt 14—15 (Mitte) decr.; 15 (Mitte)—17 (Mitte) cr. 19 (Mitte)—21 (Anf.) cr.; von da bis 25 (Anf.) decresc. [also nicht „*f*"]. Takt 28 (vom drittletzten Sechzehntel)—31 (Mitte) cr.; von da bis 35 (Anf.) decr.; Takt 58 bis Mitte) decr., 58 (Mitte)—60 (Anf.) cr. [nicht „dim." Takt 60].

Fuge VII (Es dur). Takt 1—2 (Anf.) cr., 2—3 (Anf.) decr. Vom 4. Viertel des 4. Taktes bis Takt 6 (Anf.) decr. [nicht „cresc."!]; Takt 8 (2. Sechzehntel)—11 (Anf.) decr.; 13—14 (Mitte) decr.; 14 (Mitte)—16 (einschl. d. 5. Sechzehntel) cr. Vom 6. Sechzehntel desselben Taktes bis Takt 17 (Mitte) decr.; Takt 19 [nicht „cresc.", sondern] decr. bis Takt 20 (Mitte); Takt 24 [nicht „più f" sondern] cresc. bis 25 (Mitte); von da decr. [nicht „*ff*" Takt 26]. Takt 27 (Mitte)—28 (Mitte) cr.; 31—33 (Anf.) und von da bis Takt 34 (Anf.) decr.

Präl. VIII (es moll). Takt 1, 2 cresc.; 3, 4 (Anf.) dim.; Takt 14 [nicht <, sondern] decr.; Takt 15 (Anf.) bis 3. Halbe cresc. [nicht >!]. Dann decr. bis einschliessl. 16. Takt (7. Achtel) [nicht „cresc."], Takt 16 (8. Achtel)—17 cresc.; weiter steigernd bis Takt 19 (2. Halbe). Von der 2.Halben des Taktes 19—20(Anf.)decr.; Takt 35 [nicht „decr.", sondern bis zum vorletzten Sechzehntel: dem b^2] cresc., hierauf sofort [nicht erst Takt 36] dim.

Fuge VIII (es-moll). Hier sei nur auf Takt 12 (Mitte)—16 (Anf.); Takt 16 (Anf.)—17 (Mitte), Takt 35, 54 (Mitte)—58 (Anf.), als bei Czerny völlig verkehrt bezeichnet aufmerksam gemacht. Das „dimin." in Takt 59 ist in den Takt 58 zurückzurücken.

Die übrigen Präludien und Fugen werde ich, um nicht durch vollständige Aufzählung zu ermüden, nur mit Ausnahme der H moll-Fuge summarisch erledigen unter Hervorhebung besonders auffallender Einzelheiten.

Präl. X. Takt 21 muss das „dim." wegfallen, das die Steigerung, den grossen Zug, sinnwidrig unterbricht; ebenso Takt 30.

Fuge X. Takt 1 muss dimin., Takt 2 cresc. genommen werden. (Vgl. die unrichtige Nuancierung nach Westphals rhythm. Theorie). Takt 25 dim.

Fuge XII (f moll). Gipfelpunkt des Themas das f^1, dort die Grenze zwischen cresc. und dim. (unbeschadet des Einzeln-Diminuendo vorher.) Die cresc. Takte 10 u. 11 unrichtig; ebenso Seite 49, dritte Doppelzeile 1. Takt; das „*p*" im letzten Takt der vierten Doppelzeile gleichfalls.

Fuge XVI (g moll) „cresc." Takt 25 unrichtig, ebenso das „*f*" Takt 27.

Präl. XXIV (h moll) im ersten Takt des 2. Teils das gänzlich unmotivierte „*f*" durch ‚p dolce' zu ersetzen.

Fuge XXIV. Thema: cresc. bis zum Gipfel (7. Achtel des 2. Taktes: d^2), dann decr.; so stets „dux" und „comes". Takt 9 *mf* (nicht „*f*"); 12 decr.; 17 statt „dimin. *p*" dim. von der Mitte an. 18 „cresc." unrichtig. [Dagegen das „*f*" Takt 19 richtig; vgl. Riemanns Erklärung in dessen Katech. d. Fuge]. 21, 22 cresc., 23 decresc.; 26 (Mitte)—28 (Anf.) decr. [das „cresc." Takt 28 unricht.]; von da bis Takt 30 (Anf.) neuerdings decr.; Takt 36 *f* unr.: rit., dolce, espressivo. Takt 40 decr., ebenso Takt 46—Mitte, vom letzten Viertel—Takt 47 (Mitte) decr.; dann cresc. (—Takt 48 Mitte). Takt 49 „cresc." unrichtig: Von der Mitte des Taktes 49 bis zur Mitte des nächsten dimin.; Takt 57 *mf* ebenso Takt 62 [„cresc." unricht.]

Takt 65 „*f*“ unrichtig. Der viertletzte Takt cresc., im drittletzten Takt das „dimin.“ unrichtig, ebenso das „rallent.“; im vorletzten Takt das *pp* unrichtig, statt dessen die zweite Hälfte dieses Taktes dimin. bis zum letzten Takt (*mf*).

Wohlt. Kl. II. Teil. (H. Germer.)

Durch die Nichtbeachtung der Vorherrschaft des melodischen Prinzips ist die Bezeichnung des herrlichen, unvergleichlichen Es dur-Präl. (No. 7) ziemlich verfehlt geworden.

Takt 3 cresc.; Takt 4 decresc.; Takt 5 (natürlich samt Auftakt) - 9 (Anf.) cresc.; Takt 9, 10 decresc.; Takt 19 decresc.—20 (1. punkt. Viertel). Takt 20 (2. punkt. Viertel)—23 (1. punkt. Viertel) cresc.; Takt 23 (2. punkt. Viertel)—24 (2. punkt. Viertel) decresc.; Takt 32—42 cresc. (sonst Zerstörung des grossen Zuges!). Takt 49, 50 decresc.; 51, 52 cresc.; Takt 54—56 decresc.; Takt 57—61 cresc.; Takt 63—66 decresc. Die letzten drei Takte decresc.

Fuge IX (E dur) ₵ Takt 41 cresc.; 51, 52 cresc.; 53, 54 decr.; 62—65 cresc. Schluss: Bis Takt 6 vom Ende (dessen Mitte: e^2 des Soprans) cresc., dann erst decresc. (Von ausserordentlicher Wichtigkeit für den Ausdruck!). Das decresc. des vorletzten Taktes ist um einen halben Takt zurückzuschieben, so dass es mit dem h^1 des Soprans beginnt. Nur so ist die unendliche Feinheit und Zartheit wie der melodische Schwung der Zeichnung herauszubringen!

Präl. XIII (Fis dur). Takt 3 decresc. Takt 5—14 cresc. (Prachtvolle Steigerung; nur so der grosse Zug zu erzielen!). Takt 14—16 decresc.; 38—39 cresc.; 41, 42 decresc., 61—65 (h^2) cresc. (wie oben); 65—68 (Anf.) decresc.; 70—73 (Anf.) cresc.; Schluss *f* (grosse Fläche, Ruhe, Kraft!).

Präl. XVII. Takt 1 decresc., ebenso Takt 3 [s. o.]; 7—9 decresc.; 11—15 cresc. (bis zum forte); 16 decresc. (bis piano); 17 [Buchst. B] analag Takt 1; 24—25 (erste Note) crescendo, analog Takt 26—27 (Anf.) [Die Fällung von Takt 24, 25 zu 26, 27 (um eine Ganztonstufe) verlangt Takt 25 und 27 ein decresc.]. Takt 33 vom Gipfelpunkt (f^2 im Sopran) ab bis Taktende decresc. [Das wahrscheinlich aus harmonietheoretischen Gründen von Germer nach jenem Gipfel sich fortsetzende < ist durch die Oberherrschaft des Melodischen widerlegt]. Takt 34 (das „*f*“ unr.) wie Takt 1; 44—49 (Anf.) cresc., 49 decresc. (Buchstabe D wieder *p*); 52 *p* (nicht „*f*“), 54 decresc., 56 decresc. 57—60 (Anf.) crsc. (!), 65 und 67 decresc. (s. u.) 70—73 decresc. Kaum ein anderes Stück, etwa ausser dem Es dur-Präludium dürfte unter der unrichtigen Bezeichnung Germers so gelitten haben wie dieses.

(Schluss folgt.)

Johann Nepomuk Hummel.

(Zur Erinnerung an den 70. Todestag, 17. Oktober 1837.)

Von

Eugen Segnitz.

„Hummel hat zwei einträgliche Konzerte gegeben“, meldete Zelter seinem grossen Freunde Goethe am 23. Mai 1826 aus Berlin, „wiewohl die Zeit seiner Ankunft nicht mehr die vorteilhafteste schien. Für mich ist er ein Summarium jetziger Klavierkunst, indem er Echtes und Neues mit Sinn und Geschick verbindet. Man merkt keine Finger und Saiten, man hört Musik; alles kommt eben so sicher und leicht heraus, als es schwer ist.“

Mit dem Ausdrucke „Summarium jetziger Klavierkunst“ kennzeichnete Zelter Hummel's Stellung und Verdienst, denn aus diesem „Summarium“ ging das moderne Klavierspiel hervor. Hummel und Czerny brachen die Fesseln, die es noch von den Zeiten der Vorherrschaft der Orgel getragen hatte. Hummel war der Fortsetzer Wolfgang Amadeus Mozarts, wenn er auch nicht dessen Innigkeit und wundervolle musikalische Menschlichkeit besass; er wurde, in weit höherem Grade als John Field, der Vorgänger Friedrich Chopins, der ihn und seine Werke glühend verehrte. Dass Hummel als Prophet des neuen Pianistentums selbst auf die Dauer nicht Schule machte, lag weniger etwa an der geringeren Intensität seiner kompositorischen Betätigung, sondern daran, dass bereits neben ihm und sehr bald nach ihm Andere, Grössere folgten, die der Klavierkunst sogleich fremde Gebiete eröffneten: Liszt und Thalberg, Chopin und Henselt. Im Vergleich zu dem durchaus vorwiegend technischen Verfahren eines Czerny und Cramer kam in Hummels Kunst des Klavierspiels und der Klavierkomposition, mochte beides immerhin unter

dem Zeichen zeitgemässen Virtuosentums stehen, doch ein bemerkenswertes und schwerwiegendes musikalisch-poetisches Ingredienz zu hervorragender und bleibender Geltung. Hier schon fand sich in auffallender, von früherem kompositorischen Verfahren merkbar abstechender Weise neben reichlichem mehr illustrierendem und lediglich ausschmückendem Beiwerk, neben dem üppigen Emporwuchern des rein virtuosen, vorzugsweise auch in einer gewissen Zierlichkeit sich gefallenden Element, doch schon die markantere und weitgeschwungnere, durch individuelle Schönheit und Eigenart ausgeprägte melodische Linie, die einesteils auf Mozart zurückwies, andernteils aber auf das kommende Geschlecht der romantisierenden Tonpoeten vorbereitete. Und gleichsam vorahnend erklingt vieles in den „Bagatellen" (op. 107), in der „Fis-moll Sonate" (op. 81) und in einzelnen Teilen der Sonaten in D-dur (op. 106) und F-moll (op. 18), was bereits hinüberreicht in die träumerische, von Phantasmen verschiedenster und eigenartigster Empfindung belebte „Ich — Welt" Robert Schumanns. Auch das grosse Sextett (op. 114), das Liszt der Uebertragung für Pianoforte solo würdigte, gehört in die Reihe der eben genannten Werke.

Dieses Verdienst, auf bisher unbekannte Pfade hingewiesen zu haben, auf ihnen wenigstens unmittelbar bis zur Pforte neuzeitlicher pianistischer Kunstübung gelangt zu sein, muss für Hummel unbedingt in Anspruch genommen werden. Ueber den Virtuosen allein macht gelegentlich einmal C. van Brugk eine treffende Bemerkung. Er sagt: „Hummel war selbst ein vielbewunderter Virtuos, und seine Werke sind, bei allem Reichtum des musikalischen Fonds, aller Tüchtigkeit und Gediegenheit der (nur häufig in der formellen Gestaltung etwas weitschweifigen) Arbeit doch meist zu sehr, zu absichtlich und bemerkbar darauf angelegt, die technische Kunstfertigkeit des Spiels zur Geltung zu bringen, um an ihnen eine ganz reine künstlerische Freude haben zu können. Dies ist selbst bei denjenigen Werken der Fall, welche sich bis heute am meisten im Kurse erhalten haben. . . . . . Dagegen erscheint vielleicht am mindesten von diesem ästhetischen Schatten (der vielleicht selbst ein wenig aus ethischen Regionen herüberspielt) verdunkelt die sehr schöne, fast in den edeln Konturen eines griechischen Tempels angelegte vierhändige Sonate in As-dur." Van Brugks Diktum trifft in so fern zu, als es eben Hummel, einem echten Kinde seiner Zeit, nicht möglich war, sich über gewisse Schranken hinwegzusetzen. Aber um so schärfer ist dem gegenüber zu betonen, dass Virtuosität und technisches Können gerade durch Hummel vergeistigt, veredelt und auf ein höheres Kunstniveau emporgehoben wurden. Ist doch z. B. das vielgepriesene feine und graziöse Figurenwerk Chopins nur eine *Fortsetzung* alles dessen, was Hummel (und mit ihm C. M. von Weber) schon gebracht und vorbereitet hatten; findet sich doch bereits bei Hummel der ausgeprägte Sinn für Klangschönheit und die durchaus moderne Kunst, alle im Pianoforte schlummernden Klangelemente aufzuwecken, zusammen zu fassen und der künstlerischen Idee dienstbar zu machen. Durch diesen Umstand fühlte sich ja Chopin zu Hummel hingezogen: Liszt erzählt, dass Chopin Hummels Werke immer wieder mit dem grössten Vergnügen gespielt habe und auch Mikuli bestätigt das zu wiederholten Malen. Als Komponist war Hummel sehr streng gegen sich selbst: „Während ich (beim Komponieren) am Flügel sitze, stehe ich zugleich in jener Ecke als Zuhörer, und was mir dort nicht zusagt, wird nicht aufgeschrieben!" Und eben so offen zeigt sich der Künstler in dem Bekenntnis, als es sich zu entscheiden galt, ob er Beethovens Spuren folgen solle: „Es war ein ernster Moment, als Beethoven erschien. Sollte ich's versuchen, in die Fusstapfen eines solchen Genies zu treten? Eine Weile wusste ich nicht, woran ich war; aber schliesslich sagte ich mir, es ist am besten, du bleibst dir und deiner Natur getreu."

Zu Hummels Zeiten stand die freie Phantasie in Flor, die u. a. auch von den grossen Vertretern des Pianofortespiels dieser Epoche, Field, Kalkbrenner und Moscheles, vorzugsweise und mit denklich grossem Erfolg kultiviert wurde. Hummel blieb hinter ihnen nicht zurück, war vielmehr auch hierin der grössten Meister einer. Eckermann erzählt in den „Gesprächen mit Goethe" (1822) hiervon mit wahrer Begeisterung. „Hummel improvisierte fast eine Stunde lang auf dem Piano, mit einer Kraft und einem Talent, wovon es unmöglich ist, sich einen Begriff zu machen, wenn man ihn nicht gehört hat. Ich fand seine Unterhaltung einfach und natürlich und ihn selbst für einen Virtuosen von so grosser Berühmtheit auffallend bescheiden." Und Goethe selbst meinte, wie Napoleon die Schlacht beherrsche, so sei Hummel Herr seines Instrumentes. Vom Meister Mozart, dessen Schüler Hummel vom siebenten bis neunten Lebensjahre war, ist manches von dessen Kunst der freien ungebundenen Phantasie auf Hummel übergegangen und findet sich auch in den einzelnen Werken, hier freilich in relativ gebundenerer Form, wieder. Damals stand ja „die Phantasie" im Mittelpunkt des Interesses aller Konzertbesucher; man phantasierte über alles und jedes, zumal über Opernthemen und Volkslieder, und die Leistung des vortragenden Künstlers fand hier in erster Linie Grad und Mass der musikalischen Bewertung. Dass Hummel gern auch seiner ungarischen Abstammung gemäss (er war am 14. November in Pressburg geboren) über heimatliche Themen phantasierte, ist selbstverständlich. Indem er ungarische Themata hier wie auch in unterschiedlichen seiner Kompositionen verwendete, wurde er zum Vorläufer Liszt's und dessen ungarischer Klaviermusik.

Zum Schlusse sei noch auf unseres Meisters musikpädagogische Wirksamkeit hingewiesen. „Da ich schon damals (im Jahre 1793) als Spieler in Wien den ersten Platz einnahm, so beschäftigte ich mich hauptsächlich mit Unterricht; und die Zahl meiner Schüler war so gross, dass ich zehn Jahre lang täglich neun bis zehn Stunden gab und, um auch in der Komposition fortzuschreiten, mich um vier Uhr morgens Winter und Sommer ans Schreibpult setzen musste, da ich keine andere Zeit dazu übrig hatte" (brieflich an den Regierungsrat Sonnleithner in Wien, Mai 1826). Hummels umfassende Arbeit auf dem Gebiete des Unterrichts ist beschlossen in der grossen, 1828 erschienenen Publikation „Anleitung zum Pianofortespiel", die in zehn breit angelegten Abteilungen alle Disziplinen der Pianofortekunst enthält und noch viel für heutige Zwecke und Aufgaben brauchbares Material darbietet. Dass dieses an sich bedeutsame, mit grösstem Fleiss und umfassender Kenntnis ausgearbeitete Werk nicht noch mehr eingriff und Schule machte, hatte seinen Grund in der Zeit seines Erscheinens, jener Epoche des Klavierspiels, die vornehmlich mit dem Namen des Grössten unter den Grossen, Franz Liszt, immerdar verknüpft sein wird.

Was Hummel für seine wie für die kommende Zeit gewesen ist und was er bedeutete, hat die Geschichte der Musik festgestellt. „Die Kunst vereinigt alle Welt, wieviel mehr wahre Künstler", sagte Beethoven einmal. Und so erscheint es wenig nutzbringend, Hummel's Verdienste etwa jetzt, da wir's so herrlich weit gebracht zu haben scheinen, minder bewerten zu wollen, wie es wohl hier und dort der Fall ist. Für unsere Zeit wird Hummel stets von Bedeutung bleiben. Denn auch er hat das Seinige dazu beigetragen, die Musik zur herrschenden Kunst der Gegenwart zu machen und zu einem wichtigen Bestandteil der humanistischen und ästhetischen Erziehung zugleich. Er zählte zu den Besten seiner Zeit, die ihrer Aufgabe, der musikalischen Kunst den Zugang zu den weitesten Kreisen zu eröffnen, allezeit treu blieben und vollauf gerecht wurden.



Volksmusik.

Allerlei Wünsche

von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Indess wichtiger als eine genaue Vorführung des vorhandenen Zustandes, dessen Traurigkeit ja niemand bestreitet, ist die Frage: Wie kann dem abgeholfen werden? Zuerst drängen sich uns die beiden alten Bildungsfaktoren des Volkes auf: Kirche und Schule. Die Kirche war durch Jahrhunderte gerade für die Musik die stärkste erzieherische Kraft. Sie ist es heute nicht mehr. Für die evangelische Kirche kann man vielleicht sagen: noch nicht wieder; denn der evangelische Choral hat vielfach seine lebendige Musikkraft eingebüsst, ist jedenfalls so, wie er heute gesungen wird, für ein musikalisches Leben ausser dem engsten kirchlichen Dienst nicht mehr zu brauchen. Einer mehr aus dem heutigen Volksleben heraus geschaffenen Musik hat sich die evangelische Kirche noch nicht wieder erschlossen. Die katholische Kirche ihrerseits hat sich dieser lebendigen Musik neuerdings verschlossen. Ich weiss, was vom liturgischen Standpunkt aus Günstiges für jene Kirchenmusik zu sagen ist, die man gewöhnlich als cäcilianische zu bezeichnen pflegt; ich hege als Musiker die höchste Wertschätzung für alle Bestrebungen zur Lebendigerhaltung der alten klassischen polyphonen Kirchenmusik wie für die Pflege des gregorianischen Chorals; aber ich verschliesse mich auch keinen Augenblick der Erkenntnis, dass für die Musikübung des Volkes draussen in der Welt diese ganze musikalische Tätigkeit unfruchtbar ist.

Die Kirche müssen wir also zunächst leider ausschalten. Bleibt die Schule. Dass diese für die musikalische Kultur des Volkes unendlich wichtiger werden kann, als sie es bislang gewesen, ist unbestreitbar. Die Frage ist so wichtig und erheischt eine so vielseitige Behandlung, dass sie hier im weiter gespannten Rahmen nicht gut untergebracht werden kann und lieber einer besonderen Abhandlung vorbehalten werden soll.

Es seien also nur einige der wichtigsten Gesichtspunkte hervorgehoben. Die Schule würde dann einen unabsehbaren Einfluss gewinnen, sobald die ja jetzt immer breiteren Boden gewinnenden Bestrebungen Erfolg haben, die an die Stelle des Erlernens einer kleineren oder grösseren Zahl von Liedern einen wirklichen musikalischen Unterricht setzen wollen. Wenn die Schule es vermöchte, den musikalischen Sinn zu wecken und diesem noch den Weg zu weisen, wie die Sehnsucht nach Musik sich befriedigen lässt, wenn sie darüber hinaus so wie in allen anderen Fächern die elementaren Kenntnisse vermittelte, so dass es dann dem einzelnen möglich ist, damit auch die elementaren Bedürfnisse des Lebens zu befriedigen und dann weiter zu bauen, so wäre ein Ungeheures erreicht. Aber das reicht doch nicht aus.

Die Schule kann darüber hinaus ein Mittel werden, gute Musikliteratur in's Volk zu bringen, weit über den Bedarf der Schule selbst. Es kann ihr gelingen, den Kindern Material für's Leben mitzugeben, das nicht weggeworfen wird, sobald man die Schulbank verlässt. Das Wie dieser Mittel: Verteilung von Kunstblättern, systematische Erweiterung der Liedersammlung, selbstgeschriebene Liederhefte — soll hier im einzelnen nicht erörtert werden. Dagegen muss scharf betont werden, dass die Fortbildungsschule unbedingt auch diesem Zwecke dienen muss. Es ist heutzutage wenigstens ebenso wichtig, dass wir die gemütlichen und seelischen Werte in unseren jungen Leuten wachhalten und steigern, wie dass wir sie mit höheren geistigen Kenntnissen auszustatten suchen. Dann aber bietet gerade die Fortbildungsschule das Mittel, jenen Zweig der Musik weiter auszubauen, der in der Elementarschule nur wenig gepflegt werden kann: die Instrumentalmusik. Es hilft alles andere nichts: wir bekommen eine musikalische Volkskultur erst dann wieder, wenn das Volk wieder Instrumente spielt. Die Lösung dieser ganzen Frage heisst: Schülerorchester. Das ist eine Erneuerung des musikalischen Lebens im Volk, die zunächst von den höheren Schulen ausgehen muss. Wir haben ja jetzt schon manche Gymnasien, die über Schulorchester verfügen, sie können nicht genug gepflegt werden. Man muss nämlich bedenken, dass heute die gebildeten Männer im grossen und ganzen der Musik feindlich gegenüberstehen, dass sie jedenfalls in der Regel nicht imstande sind, irgendwie musikalisch mitzuwirken. Das gilt von einem erschrecklichen Prozentsatz der akademisch Gebildeten und hat sicher seinen Grund hauptsächlich darin, dass durch die ganze Gymnasialzeit die Musik zurückgedrängt, auf's gröbste vernachlässigt, wo nicht gar völlig entwürdigt wird; das letztere durch die Art der Behandlung des Gesangunterrichts auf den meisten Gymnasien. Nun ist ja zuzugeben, dass immer $^2/_3$ der Schüler eines Gymnasiums in jener Periode der Stimmentwicklung stehen, in der das Singen, selbst wenn es nicht physiologisch geradezu schädlich ist, für den Sänger und seine Umgebung keineswegs ein Vergnügen darstellt. Umso wichtiger ist dann das Instrument. Hier liegt die Grundlage für das Erblühen einer neuen häuslichen Kammermusik, sowie des dörflichen Orchesters. Unsere musikalische Kultur, soweit die gebildeten Klassen in Betracht kommen, leidet hauptsächlich unter der einseitigen Klaviermanie. Durch das Schülerorchester würden aber zahlreiche Jünglinge jene heute völlig vernachlässigten übrigen Instrumente des Zusammenspiels erlernen müssen. Sie werden später diese Instrumente nicht vernachlässigen, oder wenn sie es zeitweilig tun, lässt sich die Pflege des Instruments immer wieder leicht nachholen. So werden über das ganze Land hin gebildete Männer vorhanden sein, die irgend ein Orchesterinstrument zu spielen vermögen. Fast bei allen diesen Leuten erwacht später im einsamen Amtsdienste, wo im Gegensatz zur Universitäts- oder auch zur Gymnasialstadt geistige und künstlerische Anregungen mangeln, das Verlangen nach dem Vermögen eigener künstlerischer Betätigung. Es würden sich dann immer leicht Vereinigungen zur Ausübung von Kammermusik bilden lassen. Aber alle diese Leute haben dann auch ein viel stärkeres und feineres Gefühl für die Bedeutung der Musik im Volksleben. Was ist an Volksmusik durch an sich wohlgemeinte, aber nur aus einem völligen Verkennen der Bedeutung alles künstlerischen Treibens entstandenen Verordnungen von Juristen und Theologen zugrunde gerichtet worden!?

Die wenigen, die zunächst von den Gymnasien und höheren Schulen ihre instrumentalen Kenntnisse mitbringen, sind gleichzeitig Anregungskräfte an den Orten, in die sie verpflanzt werden. Wenn man sieht, wie verhältnismässig einfach und leicht die Bläservereinigungen auch an kleinen Orten zustande kommen, wie die einfachen Leute verhältnismässig spielend das dazu Notwendige lernen, wie sie zu Opfern an Zeit und Geld bereit sind, so kann man nicht lebhaft genug bedauern, dass alle diese Tatkraft an eine Musikübung verschwendet wird, die zu $^9/_{10}$ den einzelnen musikalisch nicht erziehen kann. Alles das würde anders werden, wenn man die gleiche Arbeit auf eine Instrumentalmusik verwendete, die auf der orchestralen Grundlage einer feineren symphonischen Musik aufgebaut ist.

Doch sehen wir zu, was wir an weiteren Kräften für die Erweckung und Neubelebung der Volksmusik haben.

Da wird man vor allem auf die Chorgesangvereine hinweisen. Ich schlage die Wirkungen derselben, so wie sie heute sind, gerade für das breite Volk nicht allzu hoch an. Die Mitglieder der Vereine selber können ja eine ansehnliche musikalische Förderung erfahren, aber die Wirkung der Vereine nach aussen trägt wenig dazu bei, musikalische Kultur zu verbreiten. Das liegt eben daran, dass es Vereine sind, und dass fast bei allen die Vereinsinteressen überwiegen. Da wird gerade in kleinen Verhältnissen fast die ganze Kraft für die Kirchenmusik verbraucht, die ihrerseits, so wie sie heute nun einmal ist, nicht geeignet ist, segensreich auf das weltliche Musikgefühl einzuwirken. Eine Schattenseite ist auch zweifellos, dass gerade für den weltlichen Gesang die Männerchöre fast gänzlich das Uebergewicht haben. Der eigentliche Träger der musikalischen Volkskultur, soweit Gesang in Betracht kommt, ist aber die Frau. Die jungen Mütter sind die besten Sängerinnen und Verbreiterinnen von Sangesfreude und von Liederkenntnis. Aber auch die erwachsenen Mädchen singen lieber und

häufiger, als die jungen Männer. Diese finden sich noch zu allererst zum Gesange bereit, wenn irgendwo Mädchen bereits zweistimmig ihre Lieder singen, so dass sich dann Tenor oder Bass dazu gesellen kann. So ist das Volkslied im Volksgesang allerorten beschaffen gewesen und ist heute noch so dort, wo es lebt. Auch der Volksgesang und die Volksmusik ist wie das Singen in der ganzen Natur draussen, eine Blüte der Liebe und Jugendlust.

(Fortsetzung folgt.)

Fortbildungs- und Ferien-Kurse.

Von

Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

In Nachfolgendem habe ich über Kurse zu berichten, die für die *gesangliche* Fortbildung berechnet sind und *Schulgesang* und *Kunstgesang* umfassen. Ich veröffentlichte schon in No. 17 einen Bericht über einen von der Behörde eingerichteten „Fortbildungskursus für Gesanglehrer der höheren Lehranstalten Preussens“ und kann heut einen solchen, der mit *Zustimmung* der Behörde und in der Hauptsache für die Gesanglehrer der Volksschulen eingerichtet, anschliessen. Ich lasse ihn in der mir zugegangenen originalen Fassung folgen:

Der *erste Berliner Ferien-Fortbildungskursus*, den Herr Gesanglehrer *Max Ast* in Berlin vom 15. Juli bis 3. August abhielt, war von 34 auswärtigen Herren besucht. Dieselben kamen zum grossen Teil auf Veranlassung ihrer Schulbehörde, von der sie auch pekuniär unterstützt wurden. Gewiss ein recht erfreuliches Zeichen für das Interesse, dessen sich der Gesangunterricht von seiten der Behörden erfreuen darf. Zum grossen Teil in gereiftem Mannesalter stehend (der älteste war 55 Jahre alt), zeigten die Teilnehmer grosse Begeisterung und Lernbegier. Täglich versammelten sie sich in einem zur Stephanuskirche gehörigen Saale, um in der Zeit von 9—1 Uhr vormittags den Vorträgen des Veranstalters beizuwohnen. Es wurde aber auch praktisch gearbeitet; die ersten Stunden galten der *Sprechtechnik* und der Stimmbildung. Sämtliche Sprachlaute wurden nach ihrer Entstehung und Bildung erläutert und geübt, um jeden Teilnehmer zu befähigen, dialektfrei und kunstgerecht zu sprechen. (Natürlich konnte hier nur die Grundlage gelegt werden). In der *Stimmbildung* galt es, den richtigen, kunstgerechten *Toneinsatz* und *Tonansatz* zu üben; jeder Teilnehmer wurde daher seiner Individualität entsprechend behandelt. Dabei stellte sich heraus, dass zum Teil ausgezeichnetes Stimmmaterial in den Kehlen derselben schlummerte. Bei beiden Disziplinen (Sprechtechnik und Stimmbildung) lag der Hauptwert zunächst auf der Entwicklung der Atemtechnik; es ergab sich, dass gerade auf diesem Gebiete recht viel fehlte. Einen grossen Raum der Arbeiten nahmen ferner die Vorträge über die *Schulgesangsmethode* ein. Herr Ast ist nicht Erfinder und Verfechter einer neuen Methode, er steht vielmehr auf dem Standpunkte, dass es in der Schulgesangsmethode kein Experimentieren gibt, die Hauptsache sei vielmehr, den Schulgesang von den Prinzipien des Kunstgesanges beeinflussen zu lassen. Deshalb gehört der Schulgesang auf eine höhere Basis, eine wissenschaftlich-phonetische Grundlage; wenn auch die Volksschule weit entfernt sein soll, Kunstgesang zu treiben, so muss doch alles, was Atmung, Tonbildung, Aussprache usw. betrifft, sich mit den Forderungen des Kunstgesanges decken. Daher steht auch bei allen methodischen Behandlungen die künstlerische Entwicklung der Lehrerstimme selbst im Vordergrunde, mit der folgerechten Anweisung, dieses an sich selbst Erlebte im Unterrichte bei der Behandlung der Kinderstimmen zu verwerten.

Herr Ast vertritt den Standpunkt, dass das einzige Hilfsmittel für die Notierung der Gesänge die Note ist, und verwirft damit den Gebrauch der Ziffer, der sogenannten Zahlnote und des Tonwortes. Er führte die Teilnehmer auch praktisch in die Unterrichtsweise ein, indem er seine Grundsätze in einigen, mit den Knaben des Stephanuskirchenchors gehaltenen Lektionen vorführte. — Den Teilnehmern wurden ausserdem eine Anzahl neuerer Lehrmittel vorgeführt, so die *Krause*'sche „Wandernote“, die *Gusinde*'sche „Singemaschine“, der *Halama*'sche „Akkordzeiger“, die *Kuhne*'sche „Knopftafel“, *Prinz*' „tönende Noten“, *Lebers* „Wand- und Tischharmonium“. *Meyers* „Glockenapparat“ und ein „Notenlehrapparat“ von *Gehlhar* in *Bremen*. Ferner stand den Herren eine ziemlich umfangreiche Bibliothek neuer Lehr- und Lernbücher zur Verfügung. Da der Gesanglehrer auch imstande sein muss, Vorübungen zu den zu lernenden Liedern selbst zu entwerfen, seien sie ein-, zwei-, oder mehrstimmig, so galt es, in den Theoriestunden auch diese Kunst praktisch zu üben. — Einen grossen Raum nahmen die Chorübungen, verbunden mit Dirigierübungen, ein. Die Nachmittage dienten zur Besichtigung der Bechstein'schen Flügelfabrik, der musikal. Abteilung der Kgl. Bibliothek und zu Ausflügen in die Umgebung Berlins. Auf einem abschliessenden Kom-

mers wurde der lebhafte Wunsch nach einem zweiten Kursus ausgesprochen, der nicht nur anderen das viele Gute und Neue bieten, sondern auch für die Teilnehmer des ersten Kursus eine Fortsetzung sein soll. —

In unserem Nachbarstaate Sachsen war man mit ähnlichen Einrichtungen schon seit Jahren vorangegangen, und zwar zunächst völlig privatim, der Initiative Einzelner entsprungen, welche einsichtsvollen Blickes die Schäden und Mängel unseres heutigen Schulunterrichts in der mangelhaften Ausbildung der Gesangslehrkräfte erkannten und in Fortbildungskursen das einzige Heil zu einer progressiven Besserung erblickten. Bei diesen idealen Bestrebungen ist an erster Stelle Gustav Borchers Name zu nennen, der bereits seit 6 Jahren im Sommer regelmässige „Ferienkurse" eingerichtet hat, seit 2 Jahren aber auch in den Wintermonaten Januar—März „Fortbildungskurse" abhält. Sein erster Sommerkursus zählte 17 Teilnehmer, fand aber sofort so reges Interesse, dass der Besuch von Jahr zu Jahr stieg und in diesem Sommer bereits 34 Kursisten zählte. — Die Schul- und Kirchenbehörden Sachsens konnten sich der Wichtigkeit solcher Unternehmungen nicht verschliessen, sie stützten sie durch ministerielle Genehmigung und durch reiche Stipendien für die von den Behörden entsandten Teilnehmer.

Der Grundgedanke der von Gustav Borchers eingerichteten Kurse gipfelt in folgenden Leitsätzen: „Durch klare Erkenntnis des Stimmorgans und der Entstehung des Tones in demselben, durch theoretische und praktische Anleitung zum richtigen Gebrauch derselben, durch Belehrungen und Beispiele über das Wie und Was des Unterrichts Gesanglehrer heranzubilden, welche die Tragweite ihrer Aufgabe kennen und sie nach Möglichkeit auszuführen imstande sind. Der Gesanglehrer soll Sänger und Pädagoge sein, erst in weiterer Linie Instrumentalmusiker."

Zur besseren Einsicht in die Kurse dürfte der Lehrplan und die denselben ausführenden Lehrkräfte des letzten Sommerkursus — 15. Juli bis 3. August — wohl am geeignetsten sein. Es unterrichteten:

Prof. Dr. med. Adolf Barth: „Physiologie der Stimmbildung"; Universitätsprofessor Dr. Arthur Prüfer: „Die Entwicklung des a cappella-Gesanges"; Carl Eitz-Eisleben: a) „Grundlagen der Schulgesangs-Methodik", b) „Die Tonwortmethode und ihre psychologische wie mathematisch-akustische Begründung"; Pastor Dr. Friedrich Sannemann-Hettstedt: a) „Der Schulgesang in seiner historischen Entwicklung", b) „Kirchenmusik auf evangelischer Grundlage"; Dr. Arnold Schering-Leipzig: „Die musikalischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts". Konzertsänger, Kantor Gustav Borchers: 1. Die Unterrichtsgrundsätze des Sologesanges und ihre Verwertung im Schul- und Chorgesange: a) „Schulung der eigenen Stimmen der Teilnehmer im Sprechen und Singen", b) „Hospitium im Kunst- und Schulgesangunterricht, sowie in Chorgesangstunden", c) „Geistliche und weltliche Aufführungen", ev. unter vokaler oder instrumentaler Mitwirkung der Teilnehmer, nebst Anweisung zur Pflege alter Vokal- und Instrumentalmusik, d) „Vorträge zur Geschichte des Kunstgesanges".

Daran schlossen sich Führungen durch die Petersbibliothek, die Nicolaikirche, die Buchgewerbeausstellung u. a.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

An der Lessing-Hochschule, hierselbst, liest im kommenden Winter Dr. Max Burckhardt über folgende Themen: 1. Geschichte des Liedes von 1600 bis zur Gegenwart. 2. Musikgeschichtsschreibung der Gegenwart. 3. Die Oper nach Wagner. 4. Einführung in die Musikästhetik.

Karl Fischer, ein früherer Schüler des Wiener Konservatoriums, wurde als Lehrer für Klavierspiel an das Stern'sche Konservatorium berufen.

Im M. und P. Heller'schen Konservatorium, hier, Alt Moabit 111, beginnen von Mitte Oktober ab neue musikwissenschaftliche Kurse, an denen auch Externe teilnehmen können. Es finden statt: Direktor M. Heller „Musikalische Akustik" (experimentell), Freitags Vormittag $10^1/_2$ bis $11^1/_2$; H. Franz „Gehörbildung und Musikdiktat", Freitags Vormittag $9^1/_2$—$10^1/_2$; Professor William Wolf „Musikgeschichte und Musikästhetik", Mittwochs von 6—8 Uhr. Die Beteiligung an jedem der genannten Fächer beträgt M. 3.— monatlich, bei Belegung mehrerer Fächer tritt Preisermässigung ein. Meldungen sind an das Sekretariat des Konservatoriums erbeten.

Der älteste Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig, Professor Friedrich Hermann, ist am 28. September im 80. Lebensjahre gestorben. Er war zu Frankfurt a. M. geboren und trat 1846 als erster Violinspieler ins Gewandhaus-Orchester ein. Ein Jahr später, Oktober 1847, wurde er als Lehrer am Konservatorium angestellt und ist seitdem ununterbrochen an demselben tätig gewesen. Er war seinen Schülern ein ausgezeichneter Lehrer und Führer, von unermüdlicher Arbeitskraft, bei hervorragender musikalischer und pädagogischer Begabung. 1883 erfolgte seine Ernennung zum Professor. Der Verstorbene komponierte eine Anzahl

kleinere, sehr hübsche Violinstücke. Bekannt sind seine Ausgaben klassischer Werke für Streichinstrumente.

Am 30. September fand zu Breslau am Krain'schen Konservatorium eine Prüfung nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes statt. Der Prüfung unterzog sich Frl. Ella Bluhm, die an der Anstalt Direktor Krain's ihre Ausbildung erhalten hat. Sie erhielt das Reifezeugnis mit dem Prädikat Genügend bis Gut. Das Thema des Prüfungsaufsatzes lautete: „Die Romantiker, ihre Meister und die Charakteristik ihrer Hauptwerke". Für die methodische Klausurarbeit war das Thema gegeben: „Wie erzielt man die Unabhängigkeit der Hände und der Finger von einander?" Als Prüfungskommissar fungierte Professor Georg Riemenschneider.

Vermischte Nachrichten.

Am 3. Oktober starb in Hamburg nach kurzer Krankheit unerwartet Fräul. Toni Baudmann, eine um die Entwicklung der modernen Klaviertechnik hochverdiente, feinsinnige Pädagogin. Sie war eine Schülerin Ludwig Deppe's mit dem der Deppe'schen Schule eigenen hohen Idealismus und dem lebhaften Streben, den Bedingungen für den Wohllaut des Klanges nachzugehen, einer der seltenen Menschen, die die eigene Person vollkommen hinter der Sache zurücktreten lassen. Wer sie kennen gelernt hat, wird ihr mutiges Ringen und ihren unbestechlichen Wahrheitssinn schätzen. In einem knapp gefassten kleinen Werk hat sie Inhalt und Ziel ihrer Lebensarbeit und ihre pädagogischen Erfahrungen niedergelegt („Die Gewichtstechnik des Klavierspiels." Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907); sie hat das Buch wenige Monate vor ihrem Tode noch abschliessen können. Leider aber war es ihr nicht vergönnt, mehr als den bescheidenen Beginn des Erfolges zu erleben. Ihr Dahinscheiden bedeutet für ihre Schüler und Anhänger einen nicht zu ersetzenden Verlust.

Dr. F. A. Steinhausen.

Der berühmte und gefeierte Pianist Alfred Reisenauer erlag am 3. Oktober in Libau einem Herzschlage. Alfred Reisenauer, am 1. November 1863 zu Königsberg geboren, hat mithin nur ein Alter von 44 Jahren erreicht, er war ein Schüler von Louis Köhler und Franz Liszt, trat schon mit 19 Jahren mit grossem Erfolge auf und hat auf ausgedehnten Konzertreisen Ruhm und Ehre in Fülle geerntet. Sein Spiel zeichnete sich durch äusserst reizvollen Anschlag, Tiefe und Eigenart der Auffassung aus, so dass er seine Hörer oft zu bewundernder Begeisterung fortriss. Auch kompositorisch hat sich Reisenauer betätigt, wir besitzen Lieder und Pianofortesachen von ihm, die jedoch keine besondere Eigenart verraten. Seit 1900 war er als Lehrer des Klavierspiels am Leipziger Konservatorium tätig.

Am Sonnabend, den 5. Oktober wurde der neu erbaute Blüthnersaal, Lützowstr. 76, vor geladenem Publikum durch ein Festkonzert eröffnet. Das neu organisierte Mozart-Orchester, unter Leitung von Kapellmeister Moudel, begann mit Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses", der sich Liedervorträge von Julia Culp, Klaviervorträge von Edouard Risler und der Vortrag des Violinkonzerts von Paganini durch die jugendliche Geigerin Kathleen Parlow anschlossen. Ein von Max Grube verfasster und gesprochener „Prolog" ging den Solovorträgen voraus. Das Publikum nahm die dargebotenen ausgezeichneten Kunstleistungen mit jubelndem Beifall auf. Der schöne Saal in seiner einfach vornehmen, nur in weiss, zartem grün und gold gehaltenen Ausstattung, erwies sich in akustischer Hinsicht als vorzüglich.

Hofkapellmeister Dr. Muck wird die von Felix Weingartner zuerst aufgeführten „Orchesterstücke" von Hugo Kann, op. 70, mit dem Symphonie-Orchester in Boston zur Aufführung bringen. Auch in Chicago und Milwaukee werden die Stücke vorbereitet.

Die Redaktion der „Signale für die musikalische Welt" ist am 1. Oktober nach Berlin verlegt und von Herrn August Spanuth übernommen. Der Verlag bleibt wie bisher bei Bartolf Senff, Leipzig.

Die vereinigten Zeitschriften „Musikalisches Wochenblatt" — „Neue Zeitschrift für Musik" sind vom 1. Oktober ab in das Eigentum und die Leitung des Musikschriftstellers Ludwig Frankenstein, Leipzig, übergegangen. Kommissions-Verlag G. Kreysing, Leipzig.

Der Eisenacher Musikverein eröffnete die Reihe seiner Winterkonzerte mit einer Aufführung von Liszt's „Die Legende von der heiligen Elisabeth". Die Aufführung geschah einerseits als Festgabe zur Siebenhundertjahrfeier des Geburtstages der Landgräfin Elisabeth, andererseits sollte sie aber auch eine Erinnerungsfeier sein an die denkwürdige, vor 40 Jahren an geweihter Stätte auf der Wartburg erfolgte erste Aufführung des genannten Werkes in Deutschland vor den grossherzoglichen Herrschaften und einem auserlesenen Künstlerkreis unter des Komponisten eigner Leitung. Der Dirigent des Musikvereins, Wilhelm Rinkens, hatte der Einstudierung des prächtigen Werkes ganz besondere Sorgfalt gewidmet, so dass die Aufführung eine durchaus würdige war.

In den Tagen vom 30. September bis 9. Oktober fand im Neuen Kurhaus zu Wiesbaden

ein grosses Orchester-Musikfest statt, bei welchem folgende Orchester mitwirkten: Königliches Hoforchester München, Philharmonisches Orchester Berlin, Kaim-Orchester München, Kapelle des Königl. Theaters Wiesbaden, Städtisches Kurorchester Wiesbaden. Als Dirigenten fungierten Ugo Afferni, Professor Franz Mannstädt, Gustav Mahler, Felix Mottl, Fritz Steinbach und Dr. Rich. Strauss.

Edvard Grieg hat die testamentarische Bestimmung getroffen, dass alle Bücher und Musikalien aus seinem Besitz, sowie seine gesamten Briefschaften in den Besitz der öffentlichen Bibliothek seiner Vaterstadt übergehen sollen.

Der Dresdener Kreuzchor, unter Leitung Musikdirektor Otto Richter's, veranstaltete anlässlich des 10. Deutschen Historikertages im Ausstellungspalast ein Historisches Konzert, in welchem unter anderem folgende interessante Werke zur Wiedergabe gelangten: Drei Chorlieder a) „Summer is comen in" (Volkslied aus dem 13. Jahrhundert, 4 und 6stimmiger Chorsatz von Otto Richter), b) „Nachruf an Walther v. d. Vogelweide" (Dichtung von Ulrich v. Singenberg, 1228) von Max Bruch, c) „An Frau Minne", Text und Melodie von Fürst Wizlaw († 1325). — Drei Volkslieder nach der Lochheimer Handschrift (1452 bis 1460). — Suite für Blasinstrumente (in Partitur gesetzt von Otto Richter) von Paul Bäwerl (Peurl) 1580. — Vier Volkslieder (Melodien aus dem 16. und 17. Jahrhundert) in Bearbeitungen von Otto Richter. Auch die Erläuterungen mit Notenbeispielen und die Mitteilung der alten Originaltexte hatte der rührige Dirigent des Kreuzchors selber besorgt.

Der Soller'sche Musikverein zu Erfurt veranstaltete seinem langjährigen hochverdienten Dirigenten, Kgl. Musikdirektor Karl Zuschneid eine Abschiedsfeier, in welcher der Vorsitzende des Vereins, Herr Pastor Winckler, zunächst herzliche Worte des Abschiedes an den Scheidenden richtete, und den Dank für alles aussprach, was Karl Zuschneid in seiner 10jährigen Wirksamkeit für den Verein geleistet hat. Eine Reihe von Gesangsvorträgen, Chor- und Sololiedern, schlossen sich dem Vortrage an.

Der rühmlichst bekannte Komponist Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M., arbeitet gegenwärtig an einem neuen bedeutenden Werke: „Die sieben Worte des Erlösers", für Chor, Soli und grosses Orchester, ein Oratorium in zwei Teilen. Dasselbe soll bis zum Winter vollendet sein, so dass die Erstaufführung vielleicht noch in der nächsten Konzertsaison stattfinden kann.

Bücher und Musikalien.

Hans Dechend: „Ergänzung zu den Tausig-Ehrlichschen täglichen Studien".
„Auswahl aus den täglichen Studien von Tausig-Ehrlich".

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Beide oben angeführten Werke sind ausserordentlich wertvoll. Das erstere wendet sich vorzugsweise an den Virtuosen, das zweite mehr an den Laien, der gleichfalls einer künstlerischen Reife zustrebt. Die „Ergänzungen" wurden aus folgendem Gesichtspunkt hinzugefügt. Die Tausigschen Uebungen —, immer noch zu den ausgezeichnetsten zählend —, zeigen den Weg der Finger Dressur im allgemeinen an, bergen aber bei strikter und wiederholter Ausübung die Gefahr der Ermüdung und des Hartwerdens der Hand in sich. Der Autor fügt zur Vorbeugung dieser Gefahr, den chromatisch aufsteigenden Motiven, bei denen ein bestimmter Finger immer mit dem gleichen Teil der Spitze auf die Taste fällt, die rückläufige Uebung des gleichen Motivs hinzu, um die Aufschläge auch auf der Gegenseite erfolgen zu lassen. Dasselbe Verfahren auch umgekehrt. Aehnlich bei Uebungen des Handgelenks und der Handwurzel; überall, wo es notwendig schien, sind ausgleichende Uebungen eingefügt, das wertvolle Studienwerk rundet sich dadurch zu einem lückenlosen ab. — In dem zweiten Werk „Auswahl aus den täglichen Studien" war der Verfasser bemüht einerseits die einfacheren Uebungen auszuwählen und sie mehr systematisch aneinanderzureihen, andererseits sie mit einer Reihe orientierender Bemerkungen für das Selbststudium zu versehen. Letzteres gilt besonders für die nach Tausig's Vorschrift durch alle Tonarten zu übenden Studien, bei denen auf einer gewissen Akkordfolge, — den auf den Grundtönen aufgebauten Quintsextakkorden —, stets um einen halben Ton aufwärts geschritten wird und bei der Molltonart die harmonische Reihe zugrunde liegt. Hier ist der Bearbeiter dem Laien durch Ausschreiben der Studien zu Hilfe gekommen und schlägt zur Erleichterung das vorhergehende Studium auf den Stufen der melodischen Skala vor. — Beide besprochenen Werke sind mit ausserordentlichem pädagogischen Geschick ergänzt und bearbeitet, so dass wir sie allen der Virtuosität zustrebenden Spielern warm empfehlen können.

Georg Eggeling, op. 122. 50 kurze melodische und instruktive Etüden.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Die Etüden durchlaufen sämtliche Dur- und Molltonleitern, für jede sind zwei Sätze vorgesehen

und zwar lässt der Autor jeder Durtonleiter die parallele Molltonleiter folgen. Die kurzgefassten Studien eignen sich für die Mittelstufen, von der unteren an progressiv aufsteigend, einen ruhigen Fortschritt beobachtend, als Hauptaufgabe die Erzielung fliessenden Passagenspiels im Auge. Der Autor legt seinen Motiven vorzugsweise die Tonleiter und den Akkord zugrunde und weiss durch klangvolle melodische Linien jede Trockenheit zu vermeiden und den jungen Schüler dadurch zu fesseln. Durch etwas reichere rhythmische Gestaltung und häufigeren Wechsel der Anschlagsarten —, es ist fast ausschliesslich das Legato-Spiel berücksichtigt —, hätten die Etüden noch instruktiver gefasst werden können. Immerhin sind sie eine wertvolle Bereicherung unserer Etüdenliteratur und können für den angedeuteten Zweck warm empfohlen werden.

Anna Morsch.

Leone Sinigaglia. op. 31. Danze Piemontesi. Heft 1 und 2.

Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Auf scharf umgrenztes nationales Gebiet führt uns der oben genannte Tonsetzer. Leone Sinigaglia's Piemontesische Tänze sind im Original gleichfalls für Orchester geschrieben, aber von Ernesto Consolo in sehr spielbarem, gut effektuierendem und keineswegs zu schwierigem vierhändigen Klaviersatz dargeboten. Sinigaglia legte wohl seinen beiden Werken piemontesische Volksweisen unter, erhob aber diese beiden „Tänze" (in A-dur und D-dur) durch leichte und zugleich vornehme, das symphonische Moment leicht streifende Bearbeitung auf ein wirklich künstlerisches Niveau, ohne deshalb ihre Herkunft aus seiner eigenen Heimat etwa völlig vergessen zu machen. Die reizvollen Stücke haben durch ihren melodischen Charme und ihre aparte Ausarbeitung nach seiten der Harmonik und Form ungemein viel Anziehendes und es wäre unrecht, sie etwa vielen Erscheinungen gleich zu stellen, die als Nationalmusik unter italienischer Etikettierung sich so überaus häufig in unsere deutschen Salons einschmuggeln.

Fr. Neruda. op. 73. Ceske tance. (Böhmische Tänze.) No. 1, E-dur; No. 2, C-dur.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Die beiden Böhmischen Tänze in E-dur und C-dur des wohlbekannten Fr. Neruda (op. 73) erreichen weder die heissblütigen ähnlichen Schöpfungen eines Dvorák, noch teilweise eines Smetana, sind aber doch echt national und zugleich wahrhaft musikalisch, sie zeichnen sich durch hübsche melodische Züge aus, die eine gewisse ihnen innewohnende rhythmische Gleichmässigkeit, das stete $^{2}/_{4}$ der böhmischen Polka, leicht und gern vergessen machen. Sie seien für musikalische Mussestunden freundlich empfohlen.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke im Umfange von 5—6 Tönen.

J. Stökle. Musikalisches Bilderbuch. Heft 2. Pr. M. 1,20.

N. Simrock, Berlin.

C. Reinecke, op. 206. Musikalischer Kindergarten. Band I. Pr. M. 2,—

Jul. H. Zimmermann, Leipzig.

C. Gurlitt, op. 197. No. 4. Stille Betrachtung. Pr. M. —,50.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

E. Breslaur, op. 46. Die leichtesten Klavierstücke. Pr. M. 1,50.

C. F. Peters, Leipzig.

Meinungs-Austausch.

Zu dem Artikel über „Bezeichnung und Gebrauch des Pedals von Willy Rössel" in No. 18 des „Kl.-L." sind verschiedene Meinungsäusserungen eingelaufen, die ich hier auszugsweise wiedergebe. Betont wird zunächst, dass das Nachtreten des Pedals durchaus nichts Neues sei, die ungenaue Notierung jedoch häufig zu falschem Gebrauch verleite. Zu diesem Punkt äussert sich ein Berliner bekannter Pädagoge: Ich bin mit vielen guten Musikern der Ansicht, dass der Stern * nur berechtigt ist, wenn eine Unterbrechung des Pedalklanges beabsichtigt wird. Dient derselbe dagegen gerade zum engen Aneinanderschliessen von Klängen, so müssen wir den richtigen Pedalgebrauch als bekannt voraussetzen und das Wort „Ped." als vollkommen genügendes Zeichen für den „Pedalwechsel" ansehen. Dass der Wechsel durch Heben im Augenblick des Anschlags und nachfolgende Neuanwendung zu geschehen hat, muss der Schüler sogleich erfahren und üben, bis es ihm zur zweiten Natur geworden ist! So ist also der Stern in solchen Fällen überflüssig und störend, da er nur dazu beiträgt, das Notenbild noch um einen, wenn auch geringen, so doch häufig wiederkehrenden Bestandteil verwickelter zu machen. Wer das Pedal sorgfältig behandeln gelernt hat, der wird dies stets als lästig empfinden; wer dagegen nachlässig ist, der kehrt

sich auch an keine noch so genaue Bezeichnung. Nur in diesem Sinne möchte ich also eine Reformation empfehlen. Die Darstellung des Pedalgebrauchs durch Notenwerte auf einer Linie unter den Systemen, welche schon verschiedentlich angeregt wurde, ist noch viel weniger übersichtlich! Im ganzen ist meine Ansicht, man solle die Leute vor allen Dingen zu eigenem Denken, Horchen, Empfinden und zur Gewissenhaftigkeit erziehen!

Zu der Methode, welche Herr Rössel für das Erlernen des richtigen Pedalgebrauchs aufstellt, äussert sich Frl. A. Reinmann, Glogau:

Den Vorschlag Herrn Rössels, das Lernen des richtigen Pedalgebrauchs den Schülern dadurch zu erleichtern, dass man den Fuss vom Pedal abgleiten lässt, um die Bewegung von Händen und Füssen nach einer Richtung zu haben, finde ich wenig empfehlenswert. Der Knall des Pedals, welcher durch das Abgleiten des Fusses hervorgebracht wird, ist schon bei einmaligem Hören, wenn das Abgleiten aus Versehen passiert, für empfindliche Ohren sehr unangenehm, wie viel mehr muss es die empfindlichen Nerven des Musiklehrers belästigen, sobald er mehrere Male hintereinander erfolgt.

Ich lehre den Pedalgebrauch zuerst bei Verbindung der Akkorde in Chorälen. Als Vorübung dazu lasse ich die Schüler erst nur 2 Akkorde und dann die Akkorde einer Schlusscadenz in langsamen Zeitmass spielen und durch Pedal verbinden, wobei ich ihnen sage, sie sollen mit dem Fusse Synkopen treten. Bei Schülern, welche schwerer begreifen, helfe ich dadurch nach, dass ich meinen Fuss leicht auf den Pedal tretenden des Schülers setze und durch Heben und Senken angebe, wann er treten und wieder loslassen soll.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* **Hug & Co., Leipzig:** *„Akademische Neu-Ausgaben von Heinrich Germer"*, **Steingräber Verlag, Leipzig:** *„Edition Steingräber, Verlagsverzeichnis 1907—1908"*, **H. R. Krentzlin, Berlin:** *„Instruktive Unterrichtswerke und Weihnachtsstücke"*, **Friedrich Hofmeister, Leipzig:** *„Theodor Kirchner, Werke der Tonkunst. Neuausgabe: Ausgewählte Klavierwerke in 3 Folgen herausgegeben von Anna Morsch", bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1907.** **XXX. Jahrgang.**

„Fingertechnik" oder „Gewichtstechnik"?

Von

Eugen Tetzel.

Im Interesse der Klavierpädagogik und der durch sie bedingten Pflege des Klavierspiels ist es dringend notwendig, dass die einseitig aufgefasste scharfe Gegenüberstellung der sogen. „alten Fingertechnik" und der „modernen Gewichtstechnik" einer vernünftigen, vorurteils- und leidenschaftslosen Beurteilung beider Begriffe Platz mache. Denn wenn auch die von der Natur gegebenen physikalischen und physiologischen Vorbedingungen der Klaviertechnik durch Wortgeplänkel nicht im mindesten verändert werden können, so sind doch die Folgerungen, welche man infolge schiefer Anschauung über den Wert oder Unwert des bisher anerkannten Uebungsmaterials zieht, so verkehrt, dass man darin eine ernste Gefahr für die Pädagogik erblicken muss. Auch trägt es wahrlich nicht dazu bei, das Ansehen der Musiklehrerschaft zu heben, wenn die widersprechendsten Ansichten über die grundlegenden Probleme der Technik nun schon geraume Zeit mit einander im Kampfe liegen!

Dieser Missstand ist nur daraus zu erklären, dass man technische Bezeichnungen wie „Fingertechnik" und „Gewichtstechnik" fortwährend anwendet, ohne vorher ihre Bedeutung auf das sorgfältigste festgestellt zu haben. Andrerseits liegt in den modernen Arbeiten soviel durchaus Wahres und Wichtiges, dass man bedauern muss, zwischen dem Weizen soviel Spreu zu finden. Gade sagte einmal sehr treffend: „Es ist unnütz, dass Sie etwas zu sagen haben, wenn Sie es nicht auszudrücken verstehen." Ich sollte meinen, die Wahrheit müsse sich allseitige Anerkennung verschaffen können, wenn sie ganz sachlich klar ausgedrückt wird! Dem Wunsch, hierzu beizutragen, verdankt der folgende Versuch seine Entstehung.

„Fingertechnik" in dem Sinne, dass die Finger aus eigener Kraft ohne Mitwirkung des Armes (also bei völlig losem Handgelenk) alle Stärkegrade beherrschen sollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit, denn es steht mit den Naturgesetzen im Widerspruch. Von einem Gebrauch der Finger in dieser Weise abraten, hiesse seinen Mangel an Denkvermögen in demselben Grade beweisen wie derjenige, welcher es verlangt, denn man kann nichts Unmögliches verbieten wollen. Es bliebe

höchstens die Aufgabe, den schweren Irrtum, dass so etwas möglich sei, zu widerlegen, und das ist bereits mehrfach geschehen.

„Fingertechnik“ hat aber Sinn, wenn man darunter die Fähigkeit des Gehirns versteht, die zur Ausführung der Anschlagsbewegungen der Finger nötige Muskeltätigkeit zu beherrschen. Warum also den Ausdruck verpönen und dadurch irrige Vorstellungen erwecken, statt ihn richtig zu erklären, anzuwenden und vernünftige Folgerungen für die Praxis daraus zu ziehen?!

„Gewichtstechnik“ steht damit nicht im geringsten im Widerspruch, sondern ist vielmehr eine ebenso wichtige, den Gesamtbegriff „Technik“ ergänzende Funktion, wenn wir darunter die vom Ohr zu regulierende Fähigkeit der Arm- und Schultermuskeln verstehen, das Gewicht des Armes mehr oder weniger auf die Finger wirken zu lassen. Dies kann aber nur durch entsprechende Anspannung der Finger- und Handgelenkmuskeln, d. h. durch entsprechende Versteifung der Gelenke geschehen, welche jedoch in Rücksicht auf möglichste Bewegungsfähigkeit der Muskeln nicht über die Grenze des im Einzelfalle Notwendigen hinaus geschehen darf.

„Fingerkraft“ bedeutet demnach die Fähigkeit der Fingermuskeln, das Lasten des Armes während der Anschlagstätigkeit der Finger auf die Tasten zu übertragen.

Es ist also ganz verfehlt, die Gewichtstechnik als eine Errungenschaft der modernen Klavierpädagogik hinstellen zu wollen, da dieselbe angewandt werden musste, sobald sich mit der Erfindung des Hammerklaviers eine Dynamik entwickelte. Es bliebe also nur die Aufgabe, auf ihre Bedeutung hinzuweisen im Gegensatz zu einer falsch verstandenen Auffassung des Begriffes „Fingertechnik“. Letztere im oben ausgesprochenen Sinne zu leugnen, wäre aber genau so lächerlich, als wenn man die eigene Tätigkeit der Beine beim Gehen in Abrede stellen wollte.

Wenn auch der Impuls zu jeder Bewegung und somit auch zur klavierspielerischen Tätigkeit der Finger vom Gehirn als dem Zentralpunkt des Nervensystems ausgeht, so ergibt sich doch aus der Schulung dieser geistigen Fähigkeit eine mechanische Fertigkeit, welche nicht zutreffender bezeichnet werden kann, als die Ausdrücke „Kunst der Fingerfertigkeit“, „Fingertechnik“, „Beherrschung“ und „Unabhängigkeit der Finger“ dies tun. Dass die Finger nur die Werkzeuge der musikalischen Intelligenz sind, ändert nichts an der Notwendigkeit, diese Werkzeuge beherrschen zu lernen. Da die mechanischen Bewegungen dem Gehirn erst Gelegenheit geben, sich in der schnellen und sicheren Beherrschung der Muskeln oder Sehnen zu üben, so ist und bleibt die mit Aufmerksamkeit ausgeführte Wiederholung der Einzelbewegungen und ihrer Verbindungen und Folgen das geeignetste Mittel, den Eintritt der erforderlichen Bewegungen zu erleichtern und zur gewohnheitsmässigen Verrichtung zu machen. Gewohnheit aber bedeutet Entlastung der Aufmerksamkeit, welche sich nun der eigentlich künstlerischen Seite des Klavierspiels zuwenden kann.

So falsch nun die Anschauung wäre, dass für Erlangung von Technik die Menge der Uebungen ausschlaggebend sei, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass die richtige Verwendung eines knapp bemessenen aber dafür um so zweckmässiger gewählten Uebungsmaterials der kürzeste Weg zur Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten ist.

Demgegenüber sind in der neueren Fachliteratur wiederholt Stimmen laut geworden, welche den gequälten Musikschülern die frohe Botschaft verkündeten, wie leicht das Klavierspiel sei, da die Fähigkeit, schnell zu spielen, dem Menschen von der Natur verliehen, und die Unabhängigkeit der Finger von vornherein vorhanden sei. Man brauche daher keine Fingerübungen zu machen, sich nicht um Fingersatz zu kümmern, sondern solle gleich schnell spielen! Es ist eigentlich traurig, wenn solche Behauptungen eine andere als eine belustigende Wirkung üben! Doch weit entfernt davon nimmt man dies ernst und ist stolz darauf, wie herrlich weit wir es gebracht haben! Besonders Herrn Dr. Steinhausen wird das Verdienst zuerkannt, durch sein Werk „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik“ „Klarheit in die schwankenden Begriffe gebracht und gezeigt zu haben, wo und wie der rechte Weg zu finden ist“. Da scheint es doch angemessen, diesen Fall etwas näher zu prüfen.

Vor allen Dingen hätten wir zu unterscheiden, wieweit Dr. Steinhausen auf seinem Gebiete bleibt und wieweit er die Grenzen desselben überschreitet. Er bleibt als naturwissenschaftlich gebildeter Fachmann auf seinem Gebiete, wenn er die physikalischen Vorbedingungen der Klaviermechanik und die

physiologischen Funktionen der beim Klavierspiel tätigen Organe untersucht und feststellt, und es ist daher erfreulich, die Wahrheit von einem Fachmann offiziell bestätigt zu hören. Wenn wir ihm insofern auch zu Dank verpflichtet sind, so hat er doch manchem denkenden Klavierlehrer durchaus nichts Neues damit gesagt, da die vorurteilslose Anwendung des gesunden Menschenverstandes auch den Laien auf naturwissenschaftlichem Gebiet hierbei notwendigerweise zu dem richtigen Ergebnis führen muss. In dem Artikel „Alte“ und „neue“ Methodik“ (Klavierlehrer 1906, No. 17 u. 18) sind sogar die Funktion der Hammermechanik, die sich daraus für den Anschlag ergebenden Möglichkeiten und die Erklärung der verschiedenen Wirkung des Anschlags aus dem Verhältnis der Stärkegrade zu einander viel eingehender erläutert, als Dr. Steinhausen dies tut. Die schöne Täuschung vom harten und weichen Anschlag des einzelnen Tons bei gleichem Stärkegrade ist aber trotzdem noch sehr verbreitet, indem man den Fachmann hierin nicht für kompetent erklärt, wo er es doch sicherlich ist!

Keineswegs kompetent ist jedoch der Arzt, wenn es sich um die Erlangung der technischen Fertigkeit im Dienste der Kunst handelt. Das ist Sache der Erfahrung, beständig geleitet vom künstlerischen Urteil! Wenn sich auch Herr Dr. Steinhausen dagegen verwahrt, neue Methoden aufstellen zu wollen, so verwirft er doch die bisher anerkannten Grundlagen der Technik völlig, wie dies ja schon der Titel seines Werkes besagt, urteilt als Laie geringschätzig über die Lehrwerke von Fachmusikern und gibt Direktiven zu einer vermeintlich viel müheloseren Erwerbung technischen Könnens. Es ist ja kein Wunder, dass Herr Dr. Steinhausen auf einem ihm fremden Gebiete zu falschen Vorstellungen gelangt wie folgende: „Durch die Rollung sind wir von Natur mit genügender Geschwindigkeit ausgestattet und nicht auf die Einzelfingerübung angewiesen.“ (§ 75.) Er sollte doch einmal die Reihenfolge der Finger 1 4 2 5 3 oder selbst nur die natürliche Reihenfolge der fünf Finger in grösster Schnelligkeit perlend gleichmässig anschliessend wiederholen, ohne die Bewegung der einzelnen Finger zu Hilfe zu nehmen! Noch befremdender ist, wie er als geschulter Denker eine „aus blossen Fingerbewegungen sich zusammensetzende Hämmerchentechnik“ als falsch bezeichnen kann, da er als Fachmann doch wissen muss, dass es einerseits so etwas im Forte garnicht gibt, da eine Kraftentfaltung ohne Wirkung des Armgewichts eine physikalische Unmöglichkeit ist, dass aber andrerseits bei schnellen Pianissimoläufen jede Belastung der Finger aufgehoben werden muss.

Wenn nun Dr. Steinhausen äussert: „Das Aufstellen von Naturgesetzen sollten die Herren Musiker bescheiden lieber den naturwissenschaftlich geschulten Fachmännern überlassen“, so wird ihm hierin niemand widersprechen, sintemalen eine Uebertretung dieses Gebotes wohl selten vorkommen dürfte! Dagegen wollen wir Musiker nun einmal seinen Spiess umdrehen: „Das Aufstellen von Regeln für die Klaviertechnik sollten die Herren Aerzte bescheiden lieber den musikalisch und pädagogisch geschulten Fachleuten überlassen!“ Sachlich neu ist also an Dr. Steinhausen's Werk nichts, nicht einmal seine Irrtümer, welche „Die natürliche Klaviertechnik“ von Breithaupt in noch groteskerer Ausdrucksweise zum besten gegeben hat.

Seine Lehren zu einer praktisch brauchbaren Methode auszubauen, hat Frl. Tony Bandmann in ihrem Werk „Die Gewichtstechnik“ unternommen. Sie teilt daher auch seine Irrtümer, nachdem sie wenigstens über ihren früher vertretenen Standpunkt, betreffend „Tonbildung und Anschlag auf dem Klavier“, eines besseren belehrt ist! Leider hat sie aber aus den treffenden Bemerkungen Prof. Oscar Raif's über die Repetitionsfunktion der einzelnen Finger die verkehrtesten Folgerungen gezogen, denn sie schreibt:

„Beim Gewichtsspiel bedürfen wir der äussersten Beweglichkeit der Finger, nicht aber ihrer selbständigen Tätigkeit.“ Weiterhin ist die Rede von einer „Bewegung der Finger, nicht zu verwechseln mit aktiver Tätigkeit derselben“. Die Verfasserin kennt also eine Klaviertechnik mittelst unbewusster Reflexbewegungen der Finger! Ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um die Kernpunkte der „neuen“ Lehre handelt! Mit der Anerkennung oder Verwerfung letzterer und der folgenden Beweismittel steht oder fällt der Anspruch der modernen Pädagogik, eine „Umgestaltung der Klaviertechnik“ herbeiführen zu wollen. Also man prüfe sorgfältig, aber entscheide dann endgültig!

(Schluss folgt.)

Volksmusik.

Allerlei Wünsche

von

Dr. Karl Storck.

(Schluss).

Was hier zufällig ist, verdient einen ganz systematischen Ausbau. Es gibt an allen Orten, von dem grössten bis zum kleinsten, irgendwelche musikalischen Kräfte oder musikalischen Vereinigungen; es gibt an allen Orten irgendwelche Plätze oder Gelegenheiten zur Aufstellung dieser Kräfte im Freien, so dass diese da ein Konzert geben können. Eine Kirchenfront, die Wand eines grösseren öffentlichen Gebäudes, ein freier Platz oder beim Dorf ein schöner Platz vor dem Ort ist zu diesen Sachen geeignet. Ohne grosse Schwierigkeit wird es sich in grösseren Orten ermöglichen lassen, gute Musikpavillons zu errichten. An diesen Plätzen sollte im Sommer abends immer musiziert werden; natürlich muss die Häufigkeit der Veranstaltungen im Verhältnis zur Grösse der Städte, zur Zahl der vorhandenen Mittel stehen. Aber wenn das nur an Samstagen und Sonntagen, an Vorabenden grosser Festtage und an diesen geschähe! Da könnten Gesangvereine ihre Vorträge darbieten, die städtischen Kapellen müssten an bestimmten Tagen spielen, auch die Militärkapellen sind zu verwerten; Vorträge der Gesangsklassen der Schulen hätten hier Platz und dergleichen mehr. Diese Veranstaltungen dürfen natürlich nicht blinder Willkür überlassen werden; das ist eine wichtige städtische Angelegenheit, wichtiger als die Veranstaltung winterlicher Konzerte in den Konzertsälen, die heute bereits von zahlreichen Städten als nicht zu umgehende Aufgabe des sozialen geistigen Lebens erkannt worden ist. Darum dürfen die Städte auch gern Geldmittel für solche Veranstaltungen aufwenden, obwohl ich glaube, dass gerade diese Sitte sich verhältnismässig leicht einbürgern wird, und mit wenig Kosten durchzuführen ist.

Das ausserordentlich Segensreiche dieser Einrichtung, die ich im einzelnen nicht beleuchten will noch kann, weil diese Einzelheiten sich in jedem Falle nach den örtlichen Verhältnissen richten, liegt darin, dass auf diese Weise die Kunst in einer Form geboten wird, die an den Hörer keinen anderen Anspruch stellt, als dass er hören will. Der noch so beschäftigte Mann, die sonst noch so überlastete Frau kann oft zu solchen Veranstaltungen hingehen, weil sie keinerlei Vorbereitungen dafür bedarf, weil diese Veranstaltung mit keinerlei Kosten verknüpft ist. Man glaubt nicht, wieviel Verlangen nach solchen Genüssen auch in den unteren Schichten der Bevölkerung vorhanden ist. Die Art, wie bei den etwaigen noch vorhandenen Gelegenheiten, Musik auf diese Weise hören zu können, das Volk zusammenströmt, ist ein Beweis dafür. Man frage aber auch z. B. jene Organisten, die in Berliner Kirchen an bestimmten Nachmittagsstunden der Woche unentgeltliche Konzerte veranstalten, aus welchen Bevölkerungsschichten die treusten Besucher dieser Konzerte sich zusammenstellen, und man wird staunen, dass gerade die untersten Volksklassen für diese ernste und streng religiöse Musik die treusten Besucher hergeben, trotzdem die Stunden nicht günstig für diese Kreise gewählt sind. Wenn die Leute erst wissen: an dem und dem Tag, zu der und der Stunde, auf dem und dem Platz kann ich ohne irgendwelche Umstände Musik hören, so finden sie sich ein zu dieser Zeit. Es wird geradezu zur Lebensgewohnheit, zu einem unbedingten Bedürfnis, zu diesen künstlerischen Genüssen zu kommen. Und es bleibt ja nie beim Hören. Die im einzelnen vorhandene Musiklust wird gereizt, die Begabungen werden aufgestachelt, sie haben auch viel mehr Gelegenheit, sich betätigen zu können. Es ist ja gerade bei der Musik ein so natürliches Bedürfnis, nicht nur zu spielen und zu singen, sondern sich hören zu lassen. So wird man allmählich wieder aus der Masse des Volkes Angebote zur musikalischen Tätigkeit erhalten. Der Segen, der dadurch gestiftet würde, geht ja weit über den einer vorübergehenden künstlerischen Erhebung hinaus. Er hat auch einen stark sozialen Hintergrund. Solche Veranstaltungen sind das beste Gegengewicht gegen die Wirtshaushockerei, die unser Volk vergiftet.

Ich gebe zu, dass gerade in grossen Verhältnissen die Arbeit nicht von heute auf morgen zu leisten ist; es gehört da vielerlei dazu. Manche Polizeiverordnung wird fallen müssen, ebenso manches Vorurteil jener stets von moralischer Angst geschüttelten Gemüter, dass auf diese Weise gar das Zusammenkommen der Geschlechter erleichtert wird. Aus diesen Erwägungen sind ja z. B. die Spinnstuben, diese Horte volkstümlicher Musikübung, bekämpft worden. Als ob es seither nun moralisch besser geworden wäre! Aber wenn man heute in immer weiteren Kreisen empfindet, dass es mit der Ernüchterung unseres Volkes und der künstlerischen Entblössung der unteren Volksschichten nicht mehr weitergehen darf, so ist es ungemein wichtig, dass die Mittel, die wir zur Besserung aufwenden, nicht zu sehr aus dem Geiste jener herausgeholt werden, die für sich unter dieser Ernüchterung nicht zu leiden haben. Die Mittel müssen so sein, dass sie das Volk aufsuchen und nicht vom Volke verlangen, dass es die Kunst aufsucht. Und vor allen Dingen darf

alles das nicht die Absicht zeigen einer Erziehung zur Kunst. Alles, was nach Schulmässigkeit oder behördlicher Veranstaltung dabei aussieht, muss vermieden werden. Die Kunst muss nur so da sein, dass sie leicht gefunden wird, dass sie nicht abseits vom Leben steht, sondern mitten darin. Ihr aus dem Wege gehen tun nur ganz einzelne, und um die ist es nicht schade. Es ist aber gerade die Musik die Kunst, die am lautesten und eindringlichsten spricht, die am leichtesten aufgenommen wird und am meisten begehrt ist. Sie ist die Macht, von der aus das ganze Empfinden und Fühlen unseres Volkes aufs neue befruchtet und veredelt werden kann.

Fortbildungs- und Ferien-Kurse.

Von

Anna Morsch.

(Schluss.)

Die Fortbildungs- und Ferien-Kurse, welche Frau Auguste Böhme-Köhler — von Oktober bis Ostern in Leipzig, im Sommer in Lindhardt-Naunhof — eingerichtet hat, verfolgen ein ganz bestimmt abgegrenztes Ziel, die Grundlage alles Sprechens und Singens, die „Erziehung der Stimme nach phonetisch-physiologischer Singweise“. Die Kurse sind auf 40 in 4 Wochen abzuhaltenden Stunden berechnet, der Zeitabschnitt kann eventl. durch Verlängerung der einzelnen Stunden verkürzt werden. Das Ziel des Kursus, der als Fortbildungskurs für den Lehrer aufzufassen ist, richtet sich einzig auf die Stimmerziehung, daher sind, um einer Belastung und Zerstreuung vorzubeugen, alle Nebenfächer ausgeschaltet, die Teilnehmer sollen sich nur auf die eine Aufgabe, die Stimmbildung, konzentrieren; die geistige Aufnahme und organische Verarbeitung des Stoffes gibt ihnen genug zu tun. Gelehrt wird: Atmung, Tongabe, Lautbildung bis zu den Wörtern. — Für die Atmung kommen die für dieselben tätigen Organe zur Erläuterung; Gymnastik einer zweckdienenden Atmung zur Tongabe wird mit jedem Teilnehmer einzeln geübt; Veranlagung, Schwächen und Fehler bei Beginn des Unterrichts werden festgestellt und notiert zum Anhalt bei späterem Fortschritt. Die gleiche Behandlung erfährt die stimmliche Veranlagung. Anatomie und Physiologie des Kehlkopfes, die Sprachwerkzeuge und das Ansatzrohr, ihre physiologische Wirksamkeit als Vermittler zwischen den seelischen Erregungen und den phonetischen Entäusserungen unterliegen eingehender Erörterung. Der von Frau Böhme-Köhler hergestellte plastische Apparat dient dazu, den Teilnehmern ein klares Bild von der Arbeit und der akustischen Veranlagung der Stimmorgane zu geben. Die phonetischen Aeusserungen, als physikalische Erscheinungen, bilden in ihren 3 Verhältnissen der Tonempfindungen, Klangfarbe, Tonhöhe und Sensibilität den pädagogischen Ausgangspunkt und das Endziel der phonetisch-physiologischen Stimmerziehung.

Diese Studien werden in logischer, steter Entwicklung an der Hand des von Fr. Böhme-Köhler verfassten Leitfadens „Lautbildung beim Singen und Sprechen“ (Fr. Brandstetter, Leipzig) verfolgt; sie führen den Sänger zum Lied, den Redner zum sonoren Sprechton in Redeweise und beim Vorlesen. Eine Fülle von Apparaten ausser dem schon erwähnten zerlegbaren Kehlkopf, in allen möglichen Gestalten und Durchschnitten stehen den theoretischen Erläuterungen als praktisches Anschauungsmittel zur Seite, mündliches Examinieren und eigenes Zeichnen leiten zu der Ueberzeugung, ob klares Verständnis für die Wissenschaft erlangt ist.

Bei den Teilnehmern der bisherigen Kurse, die sich eines stets steigenden Besuches erfreuen, zeigten sich die denkbarsten Verschiedenheiten der von der Natur verliehenen Mitgift, vom Begabtesten herab bis zum Schwächling. Wohl alle Untugenden und Fehler der Atmung und Stimme traten in Erscheinung. Auffallende Uebergänge, Stimmbrüche, Tenorfistel, auch Tenor- und Bassfalsett waren vorhanden. Ebenso liess sich aber am Schluss eines jeden Kursus nachweisen, dass jeder Teilnehmer, je nach Anlage und Begabung, grossen Nutzen für seine eigene Stimme und vollständiges Verständnis für die Sache gewonnen hatte, ebenso die Fähigkeit, sowohl die eigene Stimme als auch die einer anderen Person naturgemäss zu behandeln. Im vorigen Winter absolvierte Frau Böhme-Köhler 2 Damen- und einen starkbesuchten Herrenkursus, der Sommer führte ihr in dem idyllisch mitten im Nadelwald unweit Leipzig gelegenen Lindhardt 16 Persönlichkeiten, Herren und Damen, zu, die sie in kleinen Kursen zu 2 und 4 Teilnehmern unterrichtete. — Mitte November beginnt ein neuer Damenkursus.*)

Zum Schluss sei noch, anknüpfend an den Artikel in der vorigen Nummer, „Emile Jaques-

*) Während der Drucklegung obigen Artikels geht mir von Frl. Valeska Rosatzin aus Hamburg ein Schreiben zu; die Dame, Konzertsängerin und Gesanglehrerin, hat einen Kursus bei Fr. Böhme-Köhler mitgemacht und berichtet über den günstigen Einfluss, den sie sowohl für ihre eigene Stimme, als auch für ihre Lehrmethode durch ihn gewonnen. Sie beabsichtigt in nächster Zeit in Hamburg Kurse nach dem Vorbilde Fr. Böhme-Köhler's einzurichten.

Dalcroze in seinen Lehrbüchern" der Ferienkurse gedacht, die der geniale Vertreter der rhythmischen Gymnastik seit mehreren Jahren vom 1. bis 15. August in Genf abhält. Sie bezwecken die Einführung in seine Methode „Entwicklung des rhythmischen Gefühls, des Hörsinnes und des Tonbewusstseins" und sind bestimmt für Musiklehrer (Theorie und Gesang) an Musikschulen, privaten und öffentlichen Schulen, sowie für Turn- und Tanzlehrer, welche ihren Unterricht auf gründliche Kenntnis der Beziehungen zwischen musikalischem Rhythmus und Körperbewegungen basieren wollen. — In diesem Herbst hatten sich bereits 115 Teilnehmer, unter ihnen 28 Deutsche, zusammengefunden; Schulbehörden, Staats- und Privatanstalten der verschiedensten Länder hatten Vertreter entsandt. Der Kursus umfasste: Sechs Vorträge über den Rhythmus, 1. „Der musikalische Rhythmus und seine physische Natur", 2. und 3. „Der Rhythmus der Muskelbewegungen", 4. „Der Rhythmus im Leben", 5. „Der plastische Rhythmus", 6. „Der musikalische und der plastische Rhythmus". Jedem dieser Vorträge schloss sich das „Praktische Studium der rhythmischen Gymnastik", vorgeführt durch Schüler der Genfer Anstalt, an. Die zweite Abteilung „Praktisches Studium des Solfège" umfasst: Tonleitern und Tonarten, Di-, Tri-, Tetra-, Penta-, Hexa- und Heptakkorde, Intervalle, Nüancen und Phrasierung Der dritte Abschnitt brachte „Einstündige rhythmisch-gymnastische Einzel- und Gruppenübungen".

Eine Teilnehmerin dieses letzten Kursus, Frl. Sophie Eisermann aus Driesen, schreibt uns darüber:

In den einleitenden interessanten und fesselnden Vorträgen wurden die Grundsätze, Ziel und Zweck der rhythmischen Gymnastik klar gelegt, ihnen schlossen sich die praktischen Uebungen an.

In der ersten Stunde führte der Leiter den Kursteilnehmern durch die besten Schüler der Genfer Anstalt für rhythmische Gymnastik die fertigen Resultate seiner Methode vor, und dann hiess es arbeiten, üben und studieren, um sich mit den Elementen der Methode vertraut zu machen. Da galt es denn zunächst, Herr seiner Glieder zu werden, alle Bewegungen bestimmter Zeit und bestimmtem Raum anzupassen, jede unnütze Muskel- oder Gehirntätigkeit auszuschalten und alle Akzente an die richtige Stelle zu setzen. Es mussten geschriebene, gesprochene oder gespielte Rhythmen sofort in entsprechende Bewegungen umgesetzt, Taktwechsel oder Tempoänderung auf ein gegebenes Kommando momentan vorgenommen, entgegengesetzte Bewegungen von verschiedenen Gliedern zu gleicher Zeit in bestimmtem Rhythmus ausgeführt werden. Weiterhin hiess es alle Ausdrucksarten, jedes crescendo, diminuendo, accelerando oder ritardando präzise durchzuführen und schliesslich auch neue Rhythmen zu improvisieren und in Märsche umzusetzen. Alle diese Uebungen sind mit rhythmischen Atemübungen verbunden, so dass jeder Muskel des ganzen Körpers in Tätigkeit gesetzt wird.

Die rhythmische Gymnastik umfasst wohl alle Bewegungsarten, die beim Spiel eines Instrumentes oder beim Gesang vorkommen, sie ist eine sehr wertvolle Vorbereitung für jedes Musikstudium.

Erstaunlich sind die Leistungen der Schüler der Genfer Anstalt, auch der kleinsten, ebenso die Beobachtung der Freudigkeit, mit welcher sie alle Aufgaben lösen. Da gibt es kein langes Nachdenken und mühsames Ausrechnen der verschiedenen Zeitwerte. Jedes Viertel oder Achtel, jede punktierte Note, jede Synkope (und das sind bekanntlich heimtückische Gesellen), jede Pause erhält das richtige Mass an Zeit und Kraftschattierung, und bei dem plötzlichen Kommando „Hop" wird jeder vorher bestimmte Bewegungswechsel ohne Zeitverlust ausgeführt, jede Marschunterbrechung durch momentanes Anhalten und Ausharren in der zuletzt vorgenommenen Bewegung zur Ausführung gebracht. Dazu sind alle Bewegungen dieser Kinder graziös und anmutig.

Dem Kursus für rhythmische Gymnastik schlossen sich Solfège-Uebungen an zur Einführung in eine weitere Abteilung der Methode, welche das Studium der Tonarten mit allen Akkorden, der Intervalle und hauptsächlich der Intervallinhalte umfasst, also Dichorde, Trichorde, Pentachorde usw. Diese Uebungen sollen zum absoluten Tonbewusstsein führen, das für jeden Menschen mit musikalischem Gehör erreichbar ist, wie Jaques-Dalcroze versichert. Beweis dafür sind die Genfer Schüler dieser Abteilung, welche das c (do) alle absolut sicher haben.

Die allgemeinen Regeln über Phrasierung und Nüancierung verknüpfen sich von Anfang an mit den Tonübungen und werden später bei nur bezifferten Melodien stets zur Anwendung gebracht. Gerade diese Uebungen führen die Schüler mit ganz besonderer Freude und grossem Eifer aus. Das ganze Temperament kommt dabei zum Ausdruck. Ton und Klang sind jetzt Hauptsache, denn die Zeiteinteilung macht nach dem vorausgegangenen Kursus für rhythmische Gymnastik durchaus kein Kopfzerbrechen.

Die ganze Methode E. Jaques-Dalcroze ist in 5 Abteilungen (8 Bänden) mit bewundernswerter Ausführlichkeit niedergeschrieben; aber ein wirkliches Bild von der Sache, einen lebendigen Begriff bekommt man doch erst durch praktisches Studium der Methode, wenn man unter seiner genialen Leitung selbst gestanden und durch eigene Anschauung erfahren hat, welchen Wert für Geist und Körper die Erziehung zum Rhythmus und zur Harmonie in sich schliesst.

* * *

Nachfolgende Zuschrift, die mir kurz vor Schluss der Redaktion aus Leipzig zugeht, sei

hier noch angefügt, weil sie sich trefflich in den Rahmen der oben vertretenen Ferien- und Fortbildungskurse einfügt und erneut den Beweis von der überall erwachenden Erkenntnis der dringend notwendigen Reformen liefert. Die Notiz lautet: Der Leipziger „Gemischte Schulausschuss" hat unlängst die erforderlichen Mittel zu einer lehrreichen und interessanten Vortragsreihe bewilligt. Der Direktor der Universitätsklinik für Ohren-Nasen- und Halskrankheiten, Professor Dr. Barth, und der hiesige Gesanglehrer und Musikreferent Paul Merkel werden für die Gesanglehrer der städtischen Schulen 10 Vorträge über den menschlichen Gesangsorganismus, dessen Bildung und Pflege zur Gesunderhaltung der Stimme, sowie über die Grund- und Lehrsätze des Kunstgesanges und deren Bedeutung für die Hebung des Schulgesangunterrichtes halten. Die Vorträge finden in der Aula der I. Höheren Schule für Mädchen (am Schletterplatze) Mittwochs und Sonnabends nachmittags von 5—6 Uhr statt und beginnen am Mittwoch, den 6. November d. J. Den Rektoren und Direktoren der höheren Schulen ist es freigestellt worden, je zwei, den Direktoren der Volksschulen je vier am Gesangunterrichte beteiligte Lehrer zu diesen Vorträgen zu entsenden. Von den zugelassenen Lehrern wird kein Kostenbeitrag erhoben.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Drei neue Konzertsäle. Das ist einstweilen das sichere Ergebnis dieser Musiksaison. Es bedeutet für jeden Abend die Möglichkeit dreier weiterer Konzerte, macht in sechs Konzertmonaten etwa 400 Konzerte mehr. So schlimm wird es zunächst natürlich nicht. Aber wenn die Wunderkinderseuche so weiter um sich greift und es in gleich steigendem Masse üblich wird, dass halbflügge Konservatoriumsschüler dem Drang in die Oeffentlichkeit nicht mehr widerstehen können, braucht der „Idealzustand", dass Berlin in jedem Winter 1000 Solistenkonzerte hat, nicht mehr fern zu sein.

Welch' ein Musikreichtum! Das goldene Zeitalter der Musik scheint gekommen. Ob's nicht nur Talmi ist? Wie stimmt zu diesem Musikreichtum, dass es in der drei Millionenstadt Berlin, die doch auch noch der Mitwirkung zahlreicher zahlungsfähiger Fremder sich erfreut, nicht gelingt, ein zweites vollwertiges Orchester durchzuhalten? Das Symphonieorchester ist trotz redlichster Bemühungen eingegangen; das im letzten Jahre gegründete Mozartorchester war nach Jahresfrist am Ende. Gerettet wurde nur der Name, der auf das für den Blüthner-Saal neu zusammengestellte Orchester überging, und dafür nun auch die Orchesterkonzerte im Mozartsaal übernimmt. Aber wie weit ist das Orchester noch von der wünschenswerten, nein von der notwendigen Leistungsfähigkeit entfernt. Bei der jetzigen Zusammensetzung wird sie auch nicht erreicht werden. Beim Streichkörper, ja; aber die Bläser! So sind wir wohl schon bei dem Zustand angelangt, den mir der Meister der Posanne, Ludwig Plass, vor mehreren Jahren bereits als unvermeidlich bezeichnete: dass nämlich unser Orchester bald unter dem empfindlichsten Bläsermangel würde zu leiden haben. Die alte Unterstützung der Kantoreien fehlt; unsere Hochschulbildung lässt es gerade hier an der nötigen Energie zur Werbung des Nachwuchses fehlen. Die Jugend zielt eben überall auf die Möglichkeit des solistischen Auftretens hin. Klavier- und Violinklassen sind überfüllt, die der Bläser leer. Die Aufklärung der studierenden Jugend über die tatsächlichen sozialen Musikverhältnisse müsste zu den Pflichten der Konservatorien gehören; die Erziehung überhaupt zu einem Musikfühlen aus dem Gesamtcharakter der Musik, nicht aus dem Virtuosenleben.

Was dem Mozartorchester dann vor allem fehlt, ist der strenge Erzieher. Herr August Mondel ist dazu viel zu jung. Zumal bei der Ausführung der Begleitung von Solisten wird man das Gefühl nicht los, dass er selber zumeist Neuland betritt. Hier braucht es einen ganz gewiegten Routinier. Wenn dann für die Konzerte grossen Stils ein Dirigent, wie Professor Panzner, dazu kommt, wird es bald besser werden. Aber es ist jammerschade, wenn ein so hervorragender Musiker, der als Dirigent ein gut Teil der Deutschheit Hans Richter's sein eigen nennt, noch den Exerziermeister spielen muss. Aber geleistet wurde in diesem ersten grossen Konzert des Mozartorchesters wirklich Achtbares. Die „Préludes" von Liszt wurden auch klanglich gut herausgeholt; das Rhythmische — und in ihm liegt ja der Lebensnerv der Liszt'schen symphonischen Dichtungen — entbehrte zwar der grosszügigen improvisatorischen Freiheit, war aber wenigstens straff im Aufbau. Neu war mir die an dem Abend dargebotene F-moll-Symphonie von Richard Strauss. Dieses Jugendwerk des Komponisten zeigt, wie fast alle seine späteren Werke, den Mangel originaler Schöpfungskraft im rein Thematischen. Dafür glänzt es bereits in strahlendem Farbenschmucke. Diese Farbentechnik ist weit von dem

Pointillismus des Salomekomponisten und arbeitet mit breiten Flächen; aber ihre sinnliche Ergötzung ist eher höher. So wie Böcklin's breite Farbigkeit auf die Dauer sinnlicher wirkt, als alle Lichtmalerei. Strauss' steht hier noch viel näher bei Liszt: die Stimmenführung ist reichlich homophon, dafür lebt in allem packende rhythmische Kraft.

Unser Hauptorchester, dessen Beschäftigung im Winter dem bösesten Industrialismus verfallen ist, die Philharmoniker, haben in Dr. Kunwald einen ständigen Dirigenten erhalten, der über jene Tatkraft und Geschmeidigkeit verfügt, die allein gegenüber der Massenbeschäftigung eine künstlerische Haltung gewährleisten. So werden die „populären“ Konzerte sich wohl wieder wertvoller gestalten. Von den Nikisch-Konzerten war das erste eine Joachimfeier, bei der Messchaert mit etwas müder Stimme, aber herrlicher Kunst drei der „ernsten Gesänge“ von Brahms und die „Kreuzstab-Kantate“ des grossen Sebastian sang. Es ist ein Unfug, wenn bei solchen Werken der Orchesterkörper so stark besetzt ist, als handle es sich um eine Symphonie. Ausserdem trug Alfred Wittenberg technisch einwandfrei, aber ohne Schwung das „ungarische Konzert“ Joachim's vor. Da traten die Schwächen der Komposition grausam klar hervor. Vielleicht, dass durch starkes Kürzen ihrer Lebensfähigkeit aufzuhelfen wäre. Viel äusserlicher, unpersönlicher ist freilich noch das „3. Violinkonzert“ von J. Hubay; das Magyarische ist dabei so wenig im Wesen dieser endlosen Musikmacherei wie im Komponisten, dessen Vater noch auf den edlen Namen Huber hörte. Schade, dass Franz von Vecsey damit in diesem Rahmen auftrat; ich glaube doch, er hätte besseres zu geben, als glänzende Virtuosität. Auch dieses Mal gab es ein Totenopfer. Edvard Grieg's altnorwegische „Romanze mit Variationen“ wäre sicher charakteristischer und fesselnder geworden, wenn sie für Klavier, statt für grosses Orchester geschrieben wäre. Da gab mir R. Volkmann's Ouverture zu „Richard III.“ viel mehr, zumal ich vorsatzgetreu überhaupt nicht an Shakespeare's Titanenwelt dachte, sondern an Volkmann's bürgerlicher Tragik mir genügen liess. Dann kam der reiche Bruckner mit seiner „Zweiten“, die ja kein Prunkstück seiner Schatzkammer ist, aber voll der wunderbarsten Behaglichkeit, so dass ich schier Heimweh bekam nach dem sommerlich-wohligen Liegen auf thymianduftigen Alpenmatten. Ein wahres Glück, dass das Scherzo kam und einen aus Träumen hineinwirbelte in froheste Lebensbejahung.

Auch die „königliche Kapelle“ eröffnete ihre Symphoniekonzerte mit einer Gedenkfeier auf Joachim. Seine wirklich lustige „Lustspielouvertüre“ wirkt gerade dadurch, dass sie nirgends bedeutend sein will. Freilich wird ihr dann eine Umrahmung mit jenen drei B gefährlich, denen Joachim als Virtuose den wertvollsten Teil seiner Lebensarbeit gewidmet hat. Brahms's „tragische Ouvertüre“, Bach's faustisches „Dmoll - Konzert“, Beethoven's „Eroica“ — wirklich eine heidische Feier. — Das 2. Symphoniekonzert war dafür ganz romantisch. Zur „Euryanthen-Ouvertüre“ und Schumann's „B - dur - Symphonie“ kam Liszt's grosse „Dantesymphonie“ in einer schlechthin idealen Wiedergabe. — Dass Weingartner diese Konzerte aufgeben muss, ist ein schwerer Verlust für uns. Diese Vornehmheit in Verbindung mit solch' leidenschaftlicher Anteilnahme ist ein seltenes Gut. Noch ist kein Ersatz für ihn gefunden.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die Königl. Musikschule Würzburg, Direktor Professor Max Meyer - Olbersleben, widmete ihr 1. dieswinterliches Konzert dem Gedächtnis ihres verstorbenen Direktors, Hofrat Dr. Kliebert, durch Aufführung einer Reihe seiner Werke: „Ouvertüre zu Romeo und Julia“ op. 5, „Drei Lieder“ op 7 und „Wittekind“, Ballade für Solostimmen, Chor und Orchester, op. 4. Der 2. Teil des Konzertes brachte Beethoven's „C-moll-Sinfonie“.

Professor Wilhelm Weber, Leiter der städtischen Musikschule zu Augsburg, kündigt für diesen Winter öffentliche Vorträge über „die Ausdrucksformen in der Musik“ an.

Das Leipziger Königl. Konservatorium hatte in dem verflossenen Studienjahre durch den Abgang seines Studiendirektors, Professor Nikisch, der damit auch zugleich von der Leitung der Dirigentenklasse zurücktrat, einen einschneidenden Verlust zu beklagen. Mit Rücksicht auf verschiedene in Aussicht genommene organisatorische Aenderungen ist anstelle des Studiendirektors ein Studienrat eingesetzt, der aus den Herren Professor Klengel, Professor Sitt und Robert Teichmüller besteht. Aus dem Lehrerkollegium schied ferner Prof. Heinrich Zöllner aus; an seine Stelle ist Univers. - Musik - Direktor Max Reger getreten. Die Pensionskasse für die Lehrer und Beamten der Anstalt, deren Stammkapital jetzt die Höhe von 200 000 Mk. erreicht hat, ist im verflossenen Jahre ins Leben getreten, zur grossen Freude des Direktoriums und des Lehrerkollegiums. — Die Gesamtzahl der Schüler betrug 736, unter denen 26 Freistellen aus der dazu bestehenden Stiftung erhielten. Es fanden zwei öffentliche Konzerte, 8 Prüfungs - Konzerte und

25 Vortrags-Abende statt. — Der Jahresbericht wird durch einen längeren interessanten Aufsatz von Professor Stephan Krehl „Kompositionsunterricht und moderne Musik“ eingeleitet, auf den wir später noch eingehender zurückkommen.

Einen sehr befriedigenden Verlauf nahmen die beiden Schüler-Vorspiele am 22. und 24. Oktober, welche das Pädagogium für Musik, Friedenau, Direkt. Frau Emmi Born, veranstaltet hatte. Ernste, gewissenhafte Arbeit und ein zielbewusstes Streben nach den Höhen der Kunst traten in allen Darbietungen zutage und die geschmackvoll zusammengestellten Programme, die neben Solovorträgen eine Reihe von Ensemblestücken, Klavier 4 und 8händig, Violine, Violoncello und Streichquartett aufwiesen, trugen das ihrige zur Befriedigung bei. Die noch junge Anstalt zählt heut bereits 100 Schüler und hat ihren Instrumentalklassen jetzt den Gesang als neues Lehrfach eingefügt.

Ein Schülerkonzert zu wohltätigem Zwecke hatte Frl. Helene Reichert in Celle am 21. Oktober arrangiert, das sich des besten Gelingens erfreute. Unter Mitwirkung der Herren Rudloff (Violine) und Füllgrabe (Cello) kamen neben Solo-Klavierstücken von Chopin, Grieg, Henselt, Liszt, Felix vom Rath, Duo- und Triosätze von Beethoven und Haydn in abgerundeter, künstlerischer Weise zum Vortrag. Die Konzertsängerin Frl. Else Richter aus Wiesbaden unterstützte das Konzert durch den Vortrag einer Reihe feingewählter Lieder.

Vermischte Nachrichten.

Wilhelm Tappert, als Musikschriftsteller, Kritiker und Sammler in weitesten Kreisen bekannt, ist am 27. Oktober nach längeren schweren Leiden in Südende bei Berlin, 77 Jahr alt, gestorben. Am 19. Februar 1830 zu Ober-Thomaswaldau (Schlesien) geboren, widmete sich Tappert dem Lehrfach und trat erst mit 26 Jahren zur Musik über. Kullak und Dehn waren seine Lehrer. Als Fachschriftsteller ist Tappert als einer der begeistertsten Anhänger für die Wagnerfrage eingetreten, aus seiner Feder stammt das „Wagnerlexikon“, „Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner gerichtet worden sind“. Weiter erschienen von ihm „Wandernde Melodien“, ein geistvoller Essay, „Musik und musikalische Erziehung“, „Musikalische Studien“, „Das Verbot der Quintenparallelen“ u. a. Die Hauptaufgabe seines Lebens bestand im Sammeln, er hat eine in ihrer Art und Vollständigkeit wohl einzig dastehende Sammlung von Lautentabulaturen zusammengetragen; ein Teil davon erschien im vorigen Jahre unter dem Titel „Sang und Klang aus alter Zeit“. Tappert war ein Mann von eminentem Wissen, der eine gewandte, scharfe und streitbare Feder führte, er war durch seine, mit feinem Humor gewürzten Vorträge hochgeschätzt; eine originelle Persönlichkeit ist mit ihm aus dem Berliner Musikleben geschieden, die allen, die mit ihm in persönlichen Verkehr getreten waren, unvergesslich bleiben wird.

Dem fürstlich lippeschen Professor Hofpianisten Heinrich Lutter in Hannover ist der preussische Professortitel verliehen.

Der Eislebener Bachverein veranstaltete ein Konzert mit historisch interessantem Programm. Es gelangten ausschliesslich Kompositionen von Meistern des 15. - 18. Jahrhunderts zur Aufführung, unter anderem Stücke heiteren Charakters von Isaak, Eccard und B. Donati. Von Bach selbst brachte das Programm das 2. Brandenburgische Konzert in F. für zwei Violinen, Flöte, Oboe mit Streichorchester und Cembalo und die Bauernkantate „Mer han en neue Oberkeet“. Die musikalische Oberleitung der künstlerisch wohlgelungenen Veranstaltung führte Herr Max Schneider. Als Solisten waren beteiligt Frl. Lina Schneider, Herr A. N. Harzen-Müller (Berlin), Frl. Else Röhlmann (Weimar) und Konzertmeister Kaspar (Leipzig).

Der Bremer Domchor begeht am 20. November die Feier seines 50jährigen Bestehens. Beim Festgottesdienste kommt eine neue Kirchenkantate von Martin Grabert „Pharisäer und Zöllner“ unter Professor Ed. Nössler's Leitung zur Aufführung.

Das neue Oratorium von Professor Dr. Lorenz, Stettin, „Die Jungfrau von Orleans“, erzielte in Esslingen einen glänzenden Erfolg.

Im dichtbesetzten Konzertsaal der Liederhalle in Stuttgart hielt der „Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland“, welcher in diesem Jahr das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens feiert, seine 20. Hauptversammlung ab, die Professor D. Smend-Strassburg leitete. Sie wurde eröffnet mit einer weihevollen Gedächtnisrede Professor D. Sells-Bonn auf den am 4. Juni d. J. gestorbenen Gründer des Vereins, Geh. Kirchenrat D. Dr. Heinrich Adolf Köstlin, zu dessen Ehren sich die Versammlung von den Sitzen erhob. Sodann begrüssten die Hauptversammlung: Staatsminister von Fleischhauer im Auftrag des Königs und der Staatsregierung, Geh. Kabinettsrat v. Kübel im Auftrag der Königin, Konsistorialpräsident D. v. Sandberger namens der evangelischen Oberkirchenbehörde Württembergs und des Deutschen evangelischen Kirchenausschusses, Professor Dr. Müller im Auftrag der theologischen Fakultät Tübingen, Stadt-

dekan Keeser namens der evangelischen Gesamtkirchengemeinden Stuttgarts und Stadtpfarrer a. D. Abel als Vertreter des Evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg. Es folgte ein gedankenreicher, mannigfachste Anregungen bringender Vortrag von Professor D. Spitta-Strassburg über das Thema: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes" Eine interessante Erörterung schloss sich an. Folgende Resolution fand einstimmige Annahme: „1) Der XX. deutsche Evangelische Kirchengesangvereinstag erkennt, unter dankbarer Zustimmung zu dem Inhalt des Vortrags Professors D. Spitta, in den freiwilligen Kirchenchören einen unentbehrlichen und unersetzlichen Faktor für das gottesdienstlich-musikalische Leben in Stadt und Land, und zwar sowohl nach der kirchlichen wie nach der musikalischen Seite im Interesse der kirchlich-musikalischen Volkskunst. 2) Sollen aber die freiwilligen Chöre Bestand haben und ihrer gottesdienstlichen und künstlerischen Mission gerecht werden, so ist es Pflicht dieser Chöre, ihre hohe musikalische Aufgabe allezeit mit heiligem Ernst zu erfüllen; ebenso aber ist es Pflicht der Kirchengemeinden, den Chören durch Bereitstellung ausreichender Mittel zu einer sorgenfreien und fröhlichen Tätigkeit zu verhelfen, z. B. für die Beschaffung des Uebungsraumes, der Musiknoten, musikalischer Schriften, für die Besoldung des Dirigenten. 3) Es gibt Verhältnisse, in denen eine teilweise Besoldung des Chors und seiner Mitglieder erwünscht und notwendig sein kann. 4) Wo besoldete Chöre, sei es durch alte Stiftungen bestehen, sei es durch neue Stiftungen ins Leben treten, da sind sie selbstverständlich sorgfältig zu erhalten und dürfen ihren hohen, christlich und künstlerisch idealen Zwecken nicht entfremdet werden." Ein gemeinsames, durch mancherlei Trinksprüche gewürztes Mittagsmahl in der Liederhalle schloss sich an die Hauptversammlung an. Den Schluss des Kirchengesangvereinsjubiläums bildete am Abend eine wohlgelungene Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem" in der Stiftskirche durch den Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung von Professor S. de Lange.

Druckfehler-Berichtigung. In dem Artikel Prof. Dr. Marschner's „Stilprinzipien pp." muss es Seite 295, Spalte links in der Fussnote statt „Vachinger Kunststudien" heissen „Vaihingers Kantstudien".

Bücher und Musikalien.

Adolf Prosniz: „Handbuch der Klavier-Literatur." 1830 bis 1904.

Ludwig Doblinger, Wien.

Das vorliegende Werk schliesst sich dem früher erschienenen „Handbuch der Klavierliteratur 1450—1830" desselben Autors als Fortsetzung und Ergänzung an. Es bezweckt, die Klaviermusik der angegebenen Epoche in ihren wesentlichen und charakteristischen Zügen übersichtlich darzustellen und bedient sich dazu der Form und der Grundprinzipien des früheren Buches. Folgende Gesichtspunkte leiteten den Autor bei der Auswahl und Gruppierung: An der Spitze stehen die Meister, welche der Klaviermusik der neueren Epoche das Gepräge verliehen. Ihnen folgen die nächstbedeutenden Tonsetzer, welche ihre Eigenart besitzen oder auch sonst durch gehalt- und geistvolle Werke die Klavierliteratur bereicherten. In einer dritten zahlreicheren Gruppe wurde in erster Linie das literarhistorische Moment in's Auge gefasst, dann kommen die Vertreter der Salonmusik älteren und neueren Zeitgeschmacks in edlerer Richtung mit Einschluss der Virtuosen- und Jugendliteratur; berücksichtigt wurden aber auch die Produkte der Mode und des Marktes, da sie zur Vollendung des historischen Bildes nicht fehlen durften. Eine Einleitung will, wie der Autor selbst sagt, „keineswegs eine pragmatische Geschichte der neueren Klaviermusik geben, sondern nur illustrierende Randbemerkungen zu der gleichsam einen „Catalogue raisonné" bildenden Literaturübersicht." — Soviel über Plan und Anlage des Werkes. Vor welcher schwierigen Aufgabe der Autor stand, leuchtet aus dieser Skizzierung hervor, es galt eine Gruppierung der Gegenwartskunst zu geben, der kein geschichtlich klärender Urteilsspruch helfend zur Seite trat. Freilich, gegen die sechs an die Spitze gestellten „Koryphäen" Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein, Brahms wird sich wohl kaum ein Einwand erheben, aber schon die zweite Reihe der nächstbedeutenden Komponisten dürfte Anstoss erregen, viel mehr aber noch die Gruppen 3 und 4; bei der letzteren wird so mancher ernste Musiker sich fragen, wie gerade er unter die Salon- und Modekomponisten geraten ist. Aber hier wahrt sich der Autor von vornherein selbst, dass man sich die „Umzäunungen der einzelnen Gruppen nicht so dicht und hoch zu denken habe" und spricht es freimütig aus, dass in dem kritischen Anteil des Werkes dem subjektiven Geschmack sein Recht zuzugestehen sei. Abgesehen von diesen sicher nicht ausbleibenden Angriffen ist das Werk, als Ganzes betrachtet, eine ausserordentlich fleissige und verdienstvolle Arbeit und gewährt einen umfassenden Einblick in die gesamte neuere Klavierliteratur. So ist es einerseits ein geschichtliches Dokument,

für spätere Forschung von ausserordentlichem Wert, andererseits ein Werk für den Musiker der Gegenwart, den reproduzierenden Künstler sowohl, als auch für den in der Praxis stehenden Musiklehrer. Beiden bietet der Inhalt einen Quell reichster Anregung und Belehrung, ein vorzügliches Nachschlagebuch, das sich besonders für jeden Klavierlehrer als unentbehrlich erweisen dürfte.

E. Wooge, op. 12: „Zwei Weihnachtslieder" mit Klavierbegleitung, 1 und 2stimmig.

Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Ueber Texten von R. Prutz und A. Schulze bietet die Autorin zwei schlichte, von innigem, religiösem Empfinden getragene Weihnachtslieder, die sich durch ihren warmen Herzenston, ihre einfach edle Faktur besonders für den Vortrag im häuslichen Kreise eignen und für diesen Zweck hiermit bestens empfohlen seien. Die Gesänge sind ein- und zweistimmig gesetzt, und für mittlere Stimmen ausführbar.

Anna Morsch.

E. J. Czerny, Op. 124: „Neue Harmonium-Schule."

Louis Oertel, Hannover.

Ernst J. Czerny's Neue Harmonium-Schule (op. 124) ist ein Lehrgang zur Selbsterlernung des Harmoniumspiels. Neu an der Methode des Verfassers ist, dass er sich mit seinem Werke in erster Linie an Nichtklavierspieler wendet. Im ersten Teile seiner Schule beschreibt Ernst J. Czerny zunächst das Instrument selbst, gibt einleitende Bemerkungen über das Harmonium und sein Spiel, zu dessen besonderen und hauptsächlichsten Faktoren er die kunstsinnige und geschmackvolle Verwendung der sehr zahlreichen Register-Kombinationen rechnet, erteilt dem Anfänger eine allgemeine Notenlehre, an die sich unmittelbar praktische ein- und zweistimmige Uebungen in fortschreitender Folge und in allen Taktarten anreihen. Abhandlungen über Tempo, Takt, Ganz- und Halbton und Tonleiter bilden nebst mehreren Vorübungen die Einleitung zu dem mittleren Teile des Buchs, dessen Hauptinhalt dreistimmige Uebungen in Verwendung mannigfacher Tonarten ausmachen. Von besonderem Wert ist der Anhang, der den Spieler unterrichtet über die Hauptakkorde, ihre Umkehrungen und Verbindungen auf verschiedenen Tonstufen. Weitere Erläuterungen finden sich in den Besprechungen der Lehre von der musikalisch logischen Modulation und der Kunst des Transponierens in andere Tonarten. Zwölf kleine Präludien in sauber ausgeführtem Satze fassen gleichsam alles zuvor Dargebotene und Erlernte summarisch und nützlich wiederholend zusammen. Der dritte Teil der Czerny'schen Harmoniumschule ist ausschliesslich der spezifisch-musikalischen Kunstübung gewidmet und enthält als gute Proben Uebertragungen einzelner Sätze aus Werken von Meistern alter und neuer Zeit, von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Padre Martini, Albrechtsberger, Beethoven, Clementi, Mendelssohn und Czerny. In den Anmerkungen zu diesen, mit grosser Umsicht ausgewählten Stücken gibt E. J. Czerny Definitionen der Sonate, des Menuetts, Chorals, Kyrie, der Fuge usw. Czerny's Methode, das Harmoniumspiel mit Umgehung des Pianofortes zu erlernen, verdient jedenfalls gebührende Beachtung, da der Herausgeber sich als einen kenntnisreichen, die ziemlich umfangreiche Materie durchaus beherrschenden Mann erweist und mittelst einfacher und wohl übersichtlicher Verteilung des gesamten Unterrichtsstoffes den eifrigen Schüler bald zu dem erwünschten Ziele hinführen wird, nach Absolvierung seiner Harmoniumschule auch an technisch schwierigere und geistig-musikalisch bedeutendere Aufgaben mit der notwendigen Sicherheit heranzutreten. Ernst J. Czerny's, sowohl in drei einzelnen Teilen als auch komplett erschienenes op. 124 sei daher allen Interessenten bestens empfohlen.

Eugen Segnitz.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die obere Elementarstufe.

M. Meyer-Olbersleben, op. 43. „Kindes Lust und Freud." No. 12. „Weihnachtslied". Heft II. Pr. M. 1,50.

K. Ferd. Heckel, Mannheim.

A. Biehl, op. 115. No. 19. „O sanctissima". Pr. M. —,80

Otto Forberg, Leipzig.

Vortragsstücke für die untere Mittelstufe.

H. Germer, op. 38. „Unter'm Weihnachtsbaum". Pr. M. 1,50.

Hug & Co., Leipzig.

C. Reinecke, op. 221. No. 2. „Stille Nacht". Pr. M. 1,20.

Herm. Oppenheimer, Hameln.

Vereine.

Im Verein der **Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen zu Potsdam** sprach am Montag, den 4. November Frl. Auguste Sprengel aus Berlin über das Thema: „Die Pensionsanstalt

für Lehrerinnen und Erzieherinnen, das Lehrergesetz der Invaliditäts- und Altersversicherung vom 13. Juli 1899 und die Pensions-Zuschusskasse". In anregender, fesselnder Weise schilderte die Vortragende die verschiedenen Entwicklungsphasen in der Fürsorge für das Alter und die Arbeitsunfähigkeit der Lehrerinnen, die Gründung der Allg. Deutschen Pensionsanstalt für Lehrerinnen im Jahre 1875, die heut mit ihrem Grundkapital von über 10 Millionen Mark, ihren verschiedenen Hilfsfonds und Stiftungen und unter dem Schutz des preussischen Kultusministeriums stehend, die solideste und die besten Garantien für die Sicherung des Alters bietende Anstalt für die Lehrerinnen ist. Sie betonte besonders, dass die Anstalt ihre Fürsorge jetzt auch auf die Lehrer ausdehnt. Eine gründliche Auseinandersetzung über das Reichsinvalidengesetz und die Klebepflicht der Lehrerin schloss sich an, ebenso die Klarlegung der heutigen Bewegung für eine allgemeine Privatbeamtenversicherung mit ihren verschiedenen Strömungen, die noch der Klärung harren. Auch die von den Musiklehrerinnen gegründete Pensionszuschusskasse auf Grund der Nutzbarmachung des § 27 des Reichsversicherungsgesetzes kam zu eingehender Erörterung. Die zahlreich versammelten Hörer — Vertreter der höheren Mädchenschule, des Seminars auf Hermannswerder, der Königl. Handels- und Gewerbeschule, die Seminaristinnen der Anstalten, wissenschaftliche Sprach-, Mal- und technische Lehrerinnen waren ausser den Musiklehrerinnen anwesend — folgten den wichtigen Auseinandersetzungen der Rednerin mit gespanntester Aufmerksamkeit und spendeten zum Schluss lebhaften und begeisterten Beifall.

Der **Hagener Musiklehrerinnen-Verein**, Vorsitzende Frl. Cornelie Flues, hat für die nächste Zeit einen auf 4 Abende berechneten Zyklus von Vorträgen in Aussicht genommen, die der bekannte Musikschriftsteller und Klaviervirtuose Professor Dr. Otto Neitzel-Köln abhält. Der erste fand bereits am 23. Oktober statt und hatte sich eines ausserordentlich guten Besuches zu erfreuen, beteiligt daran war auch der Iserlohner Musiklehrerinnen-Verein. Das Thema dieses ersten Vortrages hiess „Beethoven". Nach kurzer Skizzierung des Lebens und Schaffens Beethoven's besprach Prof. Dr. Neitzel die für den Abend als Programm aufgestellten Werke: Sonate pathetique, Fantasie d-moll und die Waldstein-Sonate op. 53. Der Vortragende erläuterte am Flügel die einzelnen Sätze und Themen in seiner bekannten feinsinnigen, von dichterischem Schwung getragenen Weise und bereitete den Zuhörern einen besonderen Genuss durch die Wiedergabe der drei Werke, in der er sich wieder als genialer und unübertrefflicher Beethoven-Interpret erwies.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

gegr. 1879 Direktion: **Gustav Lazarus.** *gegr. 1879*

Berlin N.W., Luisen-Str. 36. Sprechstunden: 5—6, Mittwochs u. Sonnabends 11—1.

Berlin W., Bülowstr. 2 (am Nollendorfplatz). Sprechstunden: 8—10 u. 2—8.

Erste Lehrkräfte. — Aufnahme jederzeit. — **Elementarklassen.**

Der Unterricht wird nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes geleitet.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 11—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.
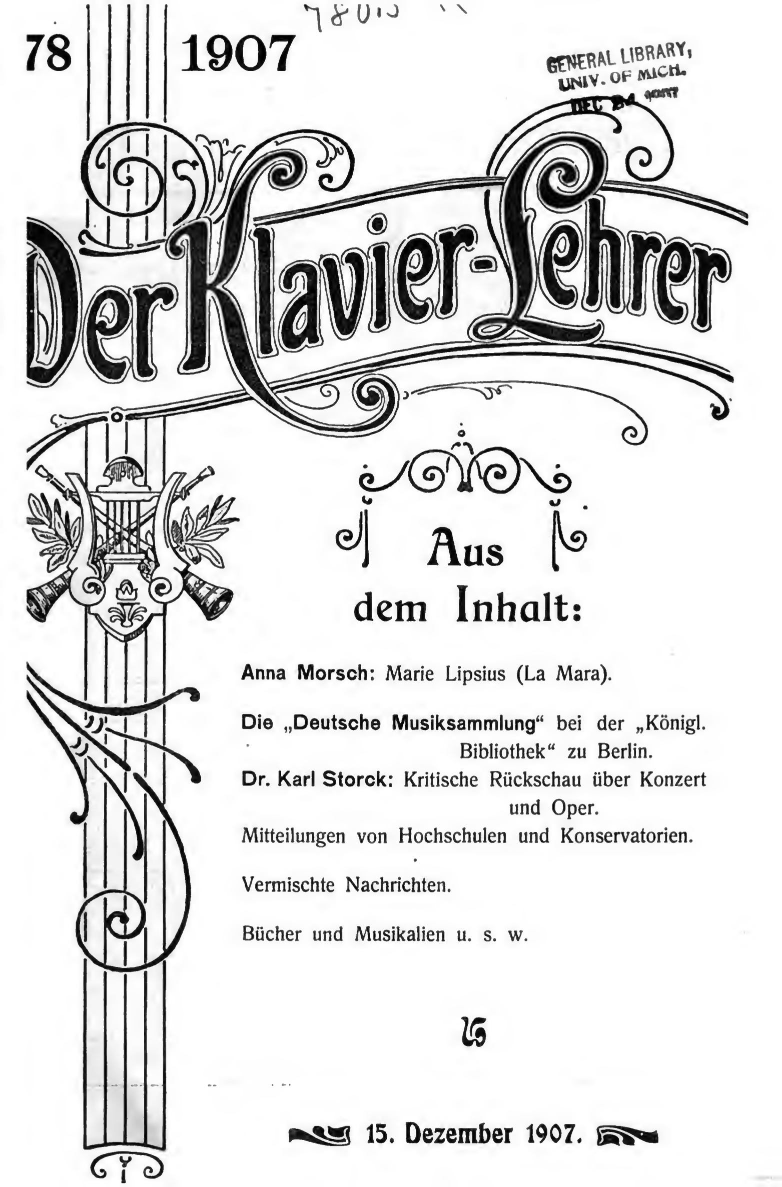
Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69.
Lektion 3.00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.


78 1907
Der Klavier-Lehrer
Aus dem Inhalt:
Anna Morsch: Marie Lipsius (La Mara).
Die „Deutsche Musiksammlung“ bei der „Königl. Bibliothek“ zu Berlin.
Dr. Karl Storck: Kritische Rückschau über Konzert und Oper.
Mitteilungen von Hochschulen und Konservatorien.
Vermischte Nachrichten.
Bücher und Musikalien u. s. w.
15. Dezember 1907.



Musikpädagogischer Verband (E. V.)

I. Vorsitzender: **Xaver Scharwenka,** Königl. Professor.

Berlin W., Blumenthalstr. 17.

Der „Musikpädagogische Verband" erstrebt eine Besserung auf dem Gebiete des gesamten Unterrichtswesens und eine dadurch bedingte Hebung des Musiklehrerstandes.

Seine nächsten Ziele sind:

1. Gründliche Ausbildung und vertieftes Wissen der Unterrichtenden, Umgestaltung der Seminare an den Konservatorien, Einführung von Prüfungen und Erteilung von Zeugnissen.
2. Reformen auf dem Gebiete des Kunstgesanges.
3. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges.
4. Prüfung und Sichtung aller in das Gebiet der Musikpädagogik eingreifenden Erscheinungen, um dieselbe stets im Einklang mit dem Kulturfortschritt zu halten.
5. Hebung der sozialen und materiellen Stellung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Zur Förderung der unter 2, 3 und 4 aufgestellten Ziele bestehen besondere Kommissionen für Kunst- und Schulgesang, ferner Literarische Kommissionen zur Prüfung der Neuerscheinungen von Unterrichtswerken für Klavier, Streichinstrumente, Kunst- und Schulgesang, Theorie, Methodik, Pädagogik und Musikwissenschaft.

Meldungen zum Eintritt in den „Musikpädagogischen Verband" sind an den I. Vorsitzenden, Prof. **Xaver Scharwenka,** unter Beifügung von Zeugnissen, Prospekten u. s. w. zu richten; die Satzungen sind **kostenfrei** durch die **Geschäftsstelle:**

Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50, zu beziehen.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes

für Lehrkräfte der Elementar- und Mittelstufen.

Auszug aus der Prüfungs-Ordnung:

Zur Prüfung werden nur solche Bewerber zugelassen, welche das 19. Lebensjahr vollendet und sich über den geforderten musikalischen, sowie den allgemeinen Bildungsgrad ausweisen können.

Die Prüfungstermine werden in dem Verbandsorgan „Der Klavier-Lehrer" bekannt gemacht.

Die Anmeldungen müssen spätestens ein Vierteljahr vor dem festgesetzten Termin bei dem I. Vorsitzenden des „Musikpädagogischen Verbandes" erfolgen.

Der Meldung sind beizufügen: ein selbstverfasster Lebenslauf, ein Geburtsschein, ein amtliches Führungszeugnis, der Nachweis der erworbenen Schulbildung:

bei Herren: Das Zeugnis für den einjährig freiwilligen Dienst oder eine gleichwertige Schulbildung,

bei Damen: Der einjährige erfolgreiche Besuch der ersten Klasse einer höheren Mädchenschule oder einer dem Lehrplan derselben entsprechenden Bildung,

das Zeugnis über die erworbene musikalische Ausbildung.



Druck von [illegible] Berlin SW. [illegible]

